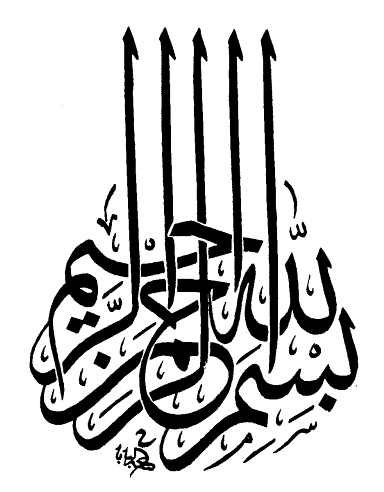
مناهج عالمية
في الإخراج المسرحي

تأليف

ا. د. كمال الدين عيد

الأستاذ بأكاديمية الفنون
كلية البنات - جامعة عين شمس
(جامعات الفاتح . بودابست . الكوفة . بغداد . الملك سعود سابقا)




بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

بعد الله سبحانه وتعالى
فى العون والتأييد ..
تحتل زوجتى السيدة

زينب بسيونى

الشكر والتقدير

المؤلف



الفهرس

الفصل الثانى

الفصل الثالث

مدخل إلى الكتاب

استغرق مشروع هذا الكتاب عدة سنوات .. قراءة ، ومعايشة وتحليلا .. ثم كتابة على الورق . وأعترف أن الدافع إلى خطه ، هو (الحالة) التى يعانيها الشباب ودارسو فنون التمثيل والإخراج المسرحى — وبخاصة من هم فى المعاهد الفنية ودراساتها العليا — من نقص وعجز كبيرين فى الحصول على المراجع العربية اللازمة لدراستهم .

ويؤلم الإنسان كثيرا أن تصل المعلومات الفنية للدراسة الأكاديمية — بلغة الضاد — بعد أكثر من عقدين أو ثلاثة عقود من الزمان ، خاصة المترجمات منها .

هذا هو السبب المباشر فى خط هذا الكتاب . فما أعرفه — دراسة فى الخارج وبحثا علميا فى الداخل — لا أطمع فى أن يذهب معى الى رفاتى الأخير . والله على ما أقول شهيد .

* * *

يتناول هذا الكتاب حركة المناهج المسرحية فى الإخراج المسرحى . هذه المناهج التى طورت من الحركة المسرحية العالمية ، بشقيها النظرى والعملى التطبيقى . وإذا كان الكتاب لم يتعرض لمناهج الإخراج المسرحى العربى ، فإن ذلك مرده إلى عدم تبلور جهود الإخراج العربى ، وعدم بروز منهج له حدوده وخصائصه ، الذى يمكن أن يميزه بالأساس العلمى المقعّد . هناك اتجاهات مختلفة التكوين والنشأة تعود إلى مدارس أوروبية درسناها فى مسارح أوروبا ، لكنها لم تصل بعد فى نتائجها إلى مستوى المنهج المحدد بالمزايا والخصائص والقواعد والظواهر المسرحية اللامعة . لاحياء فى العلم أو الدين .

* * *

يبحث الكتاب فى ثلاثة فصول غير متناسقة فى عدد صفحاتها . يتناول الفصل الأول (الدراسات المعمقة) .. كبار المخرجين الذين قعّدوا نظريات أخذت بمهنة الإخراج المسرحى ،

بغية تطوير المسرح والإنسان معا . وأثروا تأثيراً امتد إلى العصر الحديث . فشملت هذه الدراسات المخرجين الفرنسيين ، والسوفيت ، والبولنديين ، والانجليز والنمساويين .

وفى الفصل الثانى (الدراسات التكميلية) ، عُدت إلى أعلام فى الإخراج المسرحى ، كنت قـد تناولـتهم فى دراسـات أو كُتب لى سبق ظهورها . أو كان بعض من زملائى المسرحيين قد تعرضوا لهم بالبحث والتحليل فى كتب صدرت لهم . وقد حاولت عند العودة الى أربعة منهم هم قنسـطنطين ستانسلافسكى، جيورجى توفستونوجوف ، الكسندر تايروف وجان لوى بارو ، أن أتـناول كلا منهم من زاوية جديدة لم تطرق من قبل ، كنوع من الدراسة التكميلية ، التى تضيف ولا تكرر .

وفى الفصل الثالث ، يتعرض الكتاب إلى (الدراسات المعاصرة) ، وقد حاولت جهدى أن يضـم هـذا الفصل أغلب المحاولات العصرية فى التجريب للمسرح . فتناولت دراسات شتى لمخرجين ، أغلبهم لا يزال يجرب – حتى كتابة هذه السطور – فيما أورده هذا الفصل . إن أفضل ثراء لهذا الفصل أنه دراسات حية آنية حالية ، لم يكتب عن أصحابها ، أو بعضهم حتى نكون أكثر تحديدا ، بلغة الضاد . وهو فخر لا أدعيه لنفسى ، ولكنى أحيله إلى حركة دوران البحث العلمى ، والى روح الـتجديدية ، الـتى لابد وأن تصل إلى رحاب الحياة الفنية ، بصرف النظر عن الذى يتصـدى هـذه المهمة ، التى تقترب كثيرا من العبودية . فإيصال العلوم إلى العقول ، هى مهمة الباحثين والزاهدين .

سيلاحظ القارئ أن هناك بعض المسرحيين الذين لم يضمهم هذا الكتاب . مثل فـيرمـين چيميـيه FIRMIN GEMIR ، جاستون باتى GASTON BATY فى المسرح الفرنسى . والسـبب أنـه قد جاء ذكرهما ضمن دراسة أو أكثر . كما أننى – تلاشياً للتكرار فى المنهج _ لم أتناول مخرجين ناجين آخرين مثل الفرنسى الأصل ميشيل سان دينيس — MICHEL SAINT DENIS والسوفيتى أوليج يافريموف OLEG JEFRMOV والتشيكى أميل فرانتيشك بوريان EMIL FRANTISEK BURIAN

حاولت قدر إمكانى أن ترد المسرحيات التى تطرقت إليها بأسمائها الأصلية التى كُتبت بها ثبتا للتاريخية . كما ذكرت أسماء من تعرضت لهم من الأعلام باللغة الأجنبية عند ذكرهم للمرة الأولى .

ومنعا للتكرار أيضا ، فلم أكرر (الاسم الأجنبى) عند ذكره مرة ثانية .

لعـــل هذا الجهد المتواضع يكون عونا لأبنائى طلاب ودارسى الفنون . وإننى لعلى يقين بأنه سيأتى من بعدى من المسرحيين من يكمل هذا الطريق الشاق .. طريق البحث العلمى .

وإذا كانت لى كلمة شكر . فهى خضوع وجلال لله عز وجل ، العون الأول والأخير .

القاهرة ٢٧ مارس ٢٠٠٢ م

المؤلف



الفصل الأول

الدراسات المعمقة



أولا :ـ الفرنسيون

* چاك كوبو

* شارل ديلان

* لوى چوڤيه

* چان ڤيلار



جاك كوبو JACQUE COPEAU

(٤/ ١٨٧٩/٢ ــ ٢٠ / ١٠ / ١٩٤٨ م)

جاك كوبو ، كاتب وناقد وصاحب نظريات مسرحية . مخرج فرنسى . بدأ حياته الفنية عام ١٩٠٩ م بالمسرحية الاستعراضية الفرنسية ، ومجلة *

LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE مع الكاتبين الفرنسيين أندريا جيد ANDRE GIDE وجان شلومبرج JEAN SCHLUMBERG . فى عام ١٩١٣م يُعد ويخرج رائعه دستويفسكى الاخوة كارامازوف على مسرح روشيه ROUCHE (مسرح الفنون THE ÂTRE DES ARTS . وفى نفس العام يؤسس فرقة مسرح ألفييه كولومبييه THEATRE DU VIEUX - COLOMBIER بغية إقامة مسرح حقيقى مخلص للفرنسيين ، وفق مواصفات خاصة لخشبة المسرح . فينفى كل التصورات التقليدية فى المناظر من على الخشبة ، فى أول أعماله الإخراجية للكاتب الانجليزى توماس هايوود[1] THOMAS HEYWOOD بعنوان (امرأة قتلها الحنان)

UNE FEMME TUEE PAR LA DOUCEUR وأصل أسمها الإنجليزى A WOMAN KILLED WITH KINDNESS . ثم يخرج كوبو دراما شيكسبير الليلة الثانية عشر TWELFTH NIGHT OR , WHAT YOU WILL التى يكتسب بها شهرته فى عالم الإخراج المسرحى . ثم يسافر كوبو بين عامى ١٩١٧ ، ١٩١٩ م مع فرقته إلى الولايات المتحدة الأمريكية ومن بين أعضائها لوسين بوجار LUCIENNE BOGAERT ، تسييه TISSIER ، جوفيه JOUVET وديلان DULLIN . وفى عام ١٩٢٤ م يهجر مسرحه الجاد عائدا إلى قريته بورجندى BURGUNDY حيث يعمل على إعداد ممثلين جادين .

---

* مجلة أدبية شهرية ظلت تصدر من عام ١٩٠٩ حتى عام ١٩٤٣ م ساعدت بدراساتها وأبحاثها الدرامية والمسرحية على ربط المسرح الفرنسى بحركة الثقافة العالمية .

فى عـــام ١٩٣١ م تُكوّن مجموعة من طلابه (جماعة الخمسة عشرة) COMPAGNIE DES QUINZE وتلـــف بمســـرحياتها كـــل فرنســـا . فى عام ١٩٣٦ يعمل كوبو مستشاراً لمسرح الكوميدى فرانسيز COMEDIE FRANCAISE ويصبح فى عامى ١٩٣٩ ، ١٩٤٠ مديرا للكوميدى فرانسيز . أهم أعماله النظـــرية كتبها عـــام ١٩٢٣ بعنـــوان ETUDES D'ART DRAMATI QUE (دراسات فى الفن الدرامى) .

* * *

لم تنشأ حركة الإصلاح التى قادها چاك كوبو من فراغ . ولم تبدأ هذه الحركة مع بداياته مع المسرح والخشبة المسرحية . لكن هذا الوعـــى بوظيفـــة المسرح ، كان يعيش — وبصورة قوية — قبل دخول كوبو من الباب الخلفى للمسرح الفرنسى .

أولا : المعرفة المهنية بالمسرح

لست بحاجة إلى الإفاضة عن عالم المسرح ، أو عن المهن الفنية المتعددة التى تظهر على الدوام فى المســـرحيات ، هذه المعرفة التى تتيح لفنون كثيرة أن تأخذ مكانها أثناء العرض المسرحى لتثبت شـــرعيتها ، بل وأحيانا أحقيتها فى العيش والاستمرارية والانتشار . وأعنى بذلك الفنون الجميلة والفـــنون التطبيقية والفنون التعبيرية — سمعية وبصرية — والفنون الجمالية ، بل وحتى فن الإعلان ذاته إذا أردت الحقيقة فى عالم المسرح .

فـــإذا مـــا أردنا البحث فى منهج الإخراج المسرحى عند الفرنسى كوبو ، فإننا نحصل على نـــتائج محددة فى طريق مسيرته منذ بدئـــه المجلـــة الأدبيـــة الشهـــريـــة LA NOUVELLE RAVUE FRANCAISE عـــام ١٩٠٩ م حـــتى إدارته لمسرح الكوميـــدى فـــرانســـيز COMEDIE FRANCAISE ما بين عامى ١٩٣٩ ، ١٩٤٠ ، وما تخلل هذه الفترة الطويلة من حركات إصلاح تعرف باسم (التجديدية) إلى حركة (التجريب فى المسرح الفرنسى) ، وهى حـــركة تتسم بفلسفة الإخراج والفن المسرحى إلى البحوث النظرية التى حاول فيها كوبو أن يجد قواعـــد مهنـــية وأخلاقـــية ، تحمى المهنة كما تحمى الجماهير فى وقت واحد من الغش والضعيف

ومسرحيات (البوليڤار) BOULEVARD المتمركزة فى الشوارع الواسعة فى مدينة باريس ، على غـرار بولـيڤار سان مارتن Boulevard saint martin ، بوليڤار دى تمبل Boulevard du temple وغيرهما . وفى غير اهتمام مسرحى إلا خدمة أذواق الطبقة الوسطى و البرجوازية الصغيرة بمسرحيات كوميدية فكهة فجة وعروض الفودڤيل Vaudeville . و كلها عروض مسرحية كانت سـائدة منذ القرن الثامن عشر الميلادى وردحا من القرن التاسع عشر الميلادى كذلك. درامات مسكينة خالية من العمق الدرامى ، تهتم بالسطحيات من الأحداث ، وتستهدف نجاحات جماهيرية رخيصة غير واعية الفكر أو التفكير . ويضع تاريخ المسرح العالمى المؤلفين سكريب SCRIBE ، سـاردو SARDOU ، بـاتيل BATAILLE وبرنستاين BERNSTEIN ضمن مؤلفى هذه الحقبة المسكينة دراميا .

فـإذا ما أضفنا إلى ما تقدم حركة (الكارتل) CARTEL المتأخرة ، رغم ليونة تعاليمها عن تشدد كوبو فى الاصلاح المسرحى ، وأبطالها فى أكثرهم من تلامذة كوبو .. (لوى چوڤيه L . JOUVET ، شارل ديلان CH . DULLIN جاستون باتى G. BATY وجورج بتويف G. PITOEFF) أدركـنا قـيمة الجهد النظرى والفكرى والتطبيقى الذى ضمنه كوبو كل حياته ومنهجه فى المسرح الفرنسى .

يذكر المخرج والمدير الفرنسى أندريا بارمـاك [٢] ANDRÉ BARSACQ " كلنا أبناء وأولاد عمومة كوبو" [٣] . وهو تعبير يُشير إلى الحركة التجديدية فى المسرح الفرنسى ، التى قادها كوبو مُتخطيا التقليد الذى كان سائداً فى المسرح الفرنسى منذ بدايات القرن العشرين . وامتداد هـذه الحركة إلى التوسّع طولاً وعرضاً ، والتفاف كثير من المخرجين ومهندسى الديكور حولها ، لتوسيع رقعة الجدية ، ومحاولات الخروج من الأزمة الفنية التى كان يعانى منها المسرح الفرنسى .

ولـمـا كانت بداية كوبو قد التصقت بالنقد الفنى ، تماماً شأنه فى ذلك شأن زميله الايرلندى جورج برناردشو GEORGE BERNARD SHAW (١٨٥٦/٧/٢٦ ــ ١٩٥٠/١١/٢م) ، فإن هذه البداية للنقد المسرحى قد أثرت فى منهجه المستقبلى بطبيعة الحال ، إذ أكسبته معرفة مهنية بـأحد فروع المسرح . بل لعلنى أرى أن نفس البداية هى التى قادته مؤخراً إلى الاهتمام بالكتابة الفنية فـى شئـون المســرح . عمــل كــوبو بــداية بالنقــد المسرحى ، لم يكن يعرف آنذاك

الطــــريق المسرحى المحدد الذى سينتهجه فى حياته . توجّه فى كتاباته بالنقد إلى (حالة) مسرح فرنســا . وقف فى مواجهة الطبيعية وصاحبها (أندريا أنطوان ANDRÉ ANTOINE) . كما انتقــد الكاتب الدرامى والمدير الفنى والمخرج الفرنسى جاك روشيه JACQUES ROUCHÉ (١٦ / ١١ / ١٨٦٢ ــ ٧ / ١١ / ١٩٥٧ م) مديــر مسرح الفنــون ، رغــم وجهات نظر الإخــراج العصريــة عنــده . وكــان ســوطاً شــديداً بقلمه على الروح والطرائق التجارية COMMERCIALISM التى كانت تستهدف التوكيد المفرط على الربح ، والاهتمام بالمسرحية تلو المسرحية ، والعرض تلو العرض ، دون رسم خطة مؤكدة تستهدف إنقاذ المسرح الفرنسى من ورطــته . وتعــرّض النقد بطبيعة الحال إلى الدرامات والعروض تشريحاً وتصنيفاً فى انتقاد شديد وشــجب لــلخدع المسرحية الملونة ، كما تعرّض إلى الخواء الفارغ الذى كانت تسبح فيه هذه العروض المسرحية الضعيفة التافهة . والتى كانت تتغير وتُنْزَعُ من (الريبرتوار) برنامج العرض بعد عدة مرات قليلة . وكم كانت أحلام كوبو رائعة عندما كان يتوق إلى عرض مسرحى يُمثَّلُ لأكثر من مائة وخمسين مرة على الأقل .

هذه الأفكار التجديدية فى المسرح الفرنسى ، نراها فى الحقيقة مناط القول فى منهج كوبو . فهى الدفعة الحقيقية الجديدة للمسرح الفرنسى الذى كان يحلم ويتوق إلى ميلاده . مسرح مخلص جــاد ، راقى الفكر ، عظيم التفكير والتأثير ، مسرح تؤكد فيه الدراما نفسها وذاتها . مسرح " تقدم الدراما فيه الإنسان فى صورة تامة مكتملة "[٤] على حد تعبير كوبو نفسه .

مسْــرحَ يُصــدّر حقــيقة العالم من فوق خشبته . مسرح يُعبّر عن العصر بكل ما فيه من متناقضات واختلافات ، يستلهم منها الجميل والنافع لجيل العصر ، ويُحولّها إلى صورة تعبيرية فى المسرح ، عبر جهود كُتاب الدراما ، الذين يجب أن يفتحوا أعينهم واسعاً ، فى غير انتظار لما يحدث فى الحياة من أمور عادية وطبيعية . فالمسرح فى مُجمله عمل نافع ومفيد THÉÂTRE UTILE .

وقــد دعت كل هذه الأفكار كوبو إلى العودة للتفكير فى تعبير (المعرفة المهنية بالمسرح) .

فماذا وجد ؟

كــل شــئ فى المسرح يسير فى طريقه التقليدى المعروف . وطالما أن كل شئ فى مكانه ، وعجلة المسرحيات تدور ، والعروض تُعرض يوماً بعد يوم ، فمن الصعب اكتشاف الواقع أو حتى

تقييمه ، رغم ما كان يُقدَّم من صفحة بيضاء لا لون لها ، ولا خطوط فيها . صفحة فارغة بعيدة عن لُب المسرح الحقيقى النافع . ولأن المعرفة المهنية بالمسرح ترتبط ارتباطاً لا مناص عنه بالثقافة المهنية المسرحية ، فإن غياب هذه الثقافة ، أو هبوطها أو اضمحلالها ، لم يكن يُوصّل إلى موقف جاد ومفيد ، يُخرج هذا المسرح التجارى أو (البوليڤارى) أو الڤودڤيلى) عن مساره الذى كان قد تأصّل واستقر فعلاً على خشبات المسارح الفرنسية منذ القرن الثامن عشر الميلادى .

وقد أدى هذا الموقف إلى طريقين اثنين . الأول ، طريق مخيف يُرهب تجديدات المستقبل ، ويحافظ على الوسائل المستعملة فى المسرح التقليدى بكل ما وسعه من جهد ، ويُبارك الإنتاج المسرحى الضعيف التافه ، دون التعرض للبحث العلمى فى الفن أو الالتفات إلى موجات واقتراحات المجددين .

والطريق الثانى ، طريق التغيير ، أو الإحساس بهذا التغيير ورياحه . وهو طريق الإغراء والإغواء ، يهمس بالتطور ، ويغوى برياح التغيير الجديدة ، وسط قلق من الفشل أو الخوف من التجريب ، والإحساس بعدم الضمانات من النتائج . وبنظرة عامة إلى (حالة) المسرح الفرنسى ، والفوضى الضاربة فى أطنابه ، كان من العسير إن لم يكن من المستحيل تصور الانضباط والتدريب والتهذيب DISCIPLINE كفرع من فروع المعرفة أو الدراسة فى طريقه ومضمونه . وظل الطريقان فى حالة تصارع بين الفن المسرحى ، والمعرفة المهنية بالمسرح . وكان من الطبيعى أن يكون (المسرح) هو مكان الصراع ، ومع سيادة المسرحية جيدة الصُنع PIÈCE BIEN FAITE التى انتشرت موجتها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى على يد بطل أبطالها الفرنسى يوچين سكريب EUGÈNE SCRIBE (٢٤ / ١٢ / ١٧٩١ ــ ٢٠ / ٢ / ١٨٦١ م) كصورة مسرحية من صور دراما المواطنين والطبقة الوسطى فى تعتيم على المضمون الدرامى للدراما ، بما قزّم من وظيفة المسرح ، وسطّح من مهماته وفعالياته ، وقلّل من أهدافه العامة والخاصة . مع هذه السيادة غير الطبيعية ، والمتعارضة مع أصول وجوهر الفن المسرحى ، يخرج على المسرح الفرنسى الدرامى الكسندر ديماس الابن ALEXANDRE DUMAS (٢٤ / ٧ / ١٨٠٢ ــ ٥ / ١٢ / ١٨٧٠ م) بدرامته المعنونة (الأب المُسرف UN PÈRE PRODIGUE) عام ١٨٥٩ م ويُقرر فى مقدمته الدراما .. " هذا الإنسان المفكر ،

الأخلاقىّ ، الفيلسوف ، الكاتب الدرامى ، لا يساوى شيئاً . ويظل الكاتب الدرامى دائماً فى المقام الأول " . وتعمــل كلمات الكسندر ديماس الابن فعلها فى المسرح وفى الحركة المسرحية . تضئ أفكاراً جديدة فى مواجهة المسرح الفرنسى التجارى بريبرتواره ومخرجية وممثليه وكل القائمين على أمــره . بــل لعلها تُلصق حالة (الضياع) فيه بجهل الممثلين ، وفشل أساليب التمثيل عندهم ، وبهلوانــية الشكل المسرحى الذى سيطر على عروضهم ، وخواء الأداء التمثيلى ، واختفاء المعرفة العلمية والثقافية من ناحية ، والجهل بالمعرفة المهنية فى المسرح من ناحية أخرى .

وكان لابد أن يحدث التحوّل .

تغيير فى كل شئ ، فى المؤلف الدرامى المسرحى ، وفى الممثلين ، وفى منهج مديرى المسارح ، وفى النقاد المسرحيين بل وفى منطق الجماهير أنفسها . تغيير فى كل ما يمس المسرح والمتعاملين معه . وكان الصراع مرة أخرى . وبرزت وظيفة (رجل المسرح) .. **HOMME DE THÉÂTRE** فهو بعد إعلان هذا الصراع ، لم يكن بمستطيع التغاضى عن العالم ، إذ كان عليه أن يشترك بمهنته ، بمعرفة فنية عالية ومقبولة ، ومستقاة من جوهر ووظيفة المسرح . وكان عليه كذلك أن يضع عينيه على أحوال وأفكار الجماهير المسرحية ، مُطوعاً نفسه ومهنته فى خدمتها ، ومحترماً أذواقها ، ورافعاً فى الوقــت نفسه من مستوى هذه الأذواق ، ارتباطاً بالتربية الجمالية فى المسرح . وفى اختصار ، الوقوف — وبكل حب وحزم — إلى جانب ترقية الجماهير .

كــل هذه المتطلبات الجديدة فى المسرح الفرنسى ، ليست متطلبات فى التأليف المسرحى ، لكــنها متطلــبات المهــنــة المسرحيــة احترامــاً لنظارة المسرح . وهى نفس المتطلبات السرية والعلنية التى تُترجِمُ (القيمة) فى تقديم كل شئ يعرفه الجمهور ويسعدُ به . ويشترك فى تقديم هذا الشئ كاتب الدراما والمخرج والممثلون فى إطار المعرفة المهنية بالمسرح وقواعدها الجديدة .

وبغــير هــذه الصــورة التجديدية ، يصبح الفن المسرحى الخالى من هذه الخصائص الفنية بالمسرح ، فناً خاوياً جاهزاً آلياً . فالفن بغير هذه الخصائص المشتركة بين أكثر من طرف فى المهنة المســرحية يفتقد كثيراً من التضامن الفكرى والوحدة الثقافية ، ولا يظهر فى حالة فقدان المهنة إلا كالسراب الذى يصعبُ القبض عليه بكف اليد . وبمعنى آخر ، فإن الفن يصبح مضموناً جاداً لا يمكن التفريط فيه ، ولا يمكن إحلال الصنعة مكانه بأية حال من الأحوال .

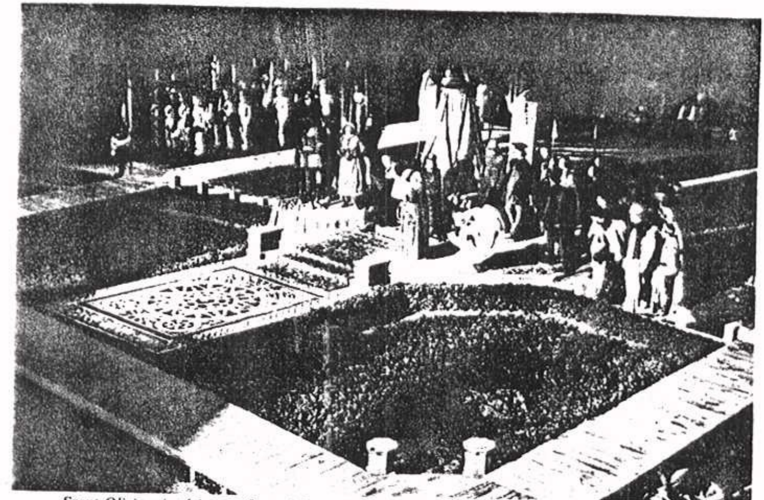
بهـــذه الصورة التجديدية تتولد لنا (صيغة FORMULA) كان العمل يجرى فى المسرح الفرنســـى على إثبات ميلادها وشرعيتها لصالح تغيير حال هذا المسرح . وكانت الصيغة الجديدة تعنى إثبات تصوّر المبدع المسرحى بالدليل والبرهان والبيّنة . ومن جهود كوبو لإثبات هذه الصيغة تعبيره المعروف " ليس فى نيتنا أية تصورات . ولا يجب أن نتصور شيئاً . علينا فقط أن ننظر إلى ما حولنا " : وهو نفس التعبير الذى أطلقه قبله الكسندر ديماس الابن .

" علينا فقط أن ننظر إلى ما حولنا . كيف حال المسرح ؟ حال فاسدة . صنعة مزيفة فى كل مســـرح . الكل يعتقد أنه يرى ، والحقيقة أنه يتخيل أنه يرى ، أو يتصور ذلك . ونحن لا نريد أن نتصور شيئاً "(٥) لأن هذا التصور هو عنصر الإفساد فى المسرح وهو الذى يقضى على كل جهد جاد فيه .

المسرح الجاد يتطلب أعمالاً درامية قوية ، وهو ما يعنى جهد الاختيار لهذه الأعمال . وهذا الاختـــيار هـــو الحد الفاصل بين الجد والهزل .. بين دراما الإنسان والدراما التجارية الرخيصة ، بصرف النظر مسبقاً عن التصفيق والترفيه ومداعبة المتفرجين ودغدغة عواطفهم وأحاسيسهم . والفرق كبير ، والمسافة تظل شاسعة وبعيدة بين الأدب الدرامى الحقيقى ، وبين مسرحيات تصعد علـــى خشبة المسرح . وإذن ، فالارتباط المتضافر مع أصول وقواعـــد علم الدراما أمر لا مناص منه ، والتفريط فى هذه الأصول والقواعد انتهاك لحرمة الدرامات من ناحية ، وللعقل البشرى والإنسان الحى من ناحية أخرى . بل هو استهتار بالمتفرج الذى يعرف درامـــات كـــورنى وراســـين ومـــوليير CORNEILLE, RACINE, MOLIÈRE فالعودة إلى درامات تشتمل على الفكر والأدب والأخلاق والفلسفة وعلوم النفس أمر لا مفر منه ، وهجر الميلودراما كذلك أمر لابد منه أيضاً .

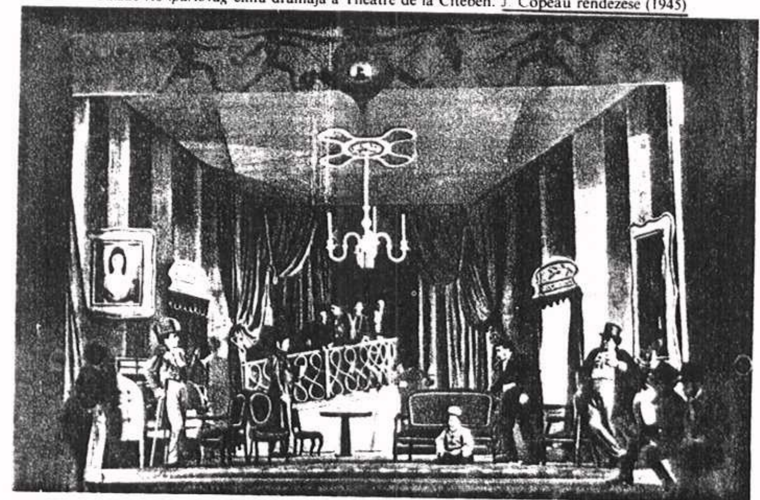
إن هذه (الصيغة) التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً — كما نرى — بالمعرفة المهنية بالمسرح ، لتُقدم طريقاً جديداً للمسرح الفرنسى ، فى تناغم مع فن المسرح وفن التمثيل ، ولتقطع الطريق على كل ما هو مزيف وغير صادق وغير أمين . إن فن كتابة الدراما لفى حاجة فعلية إلى المعرفة المهنية للتعبير الصادق ، وتجسيد الشخصيات وتطورها ونسج الصراع بينها وفق علوم النفس وفلسفات العصر الحديث ، وإلى إيجاد شكل مناسب تماماً للمضمون الدرامى الذى هو الأساس فى الفكر المسرحى ، حتى تظهر المسرحية المكتملة ، والشخصيات المنطقية ، والتصرفات الطبيعية المقبولة .





Szent Olivia misztériuma a firenzei Santa Croce kolostor udvarán. J. Copeau rendezése (1933)

Balzac *Az iparlovag* címû drámája a Théâtre de la Citében. J. Copeau rendezése (1945)



إخراج چاك كوبو

١ ـ سر القديسة أوليڤيا

٢ ـ فارس الصناعة .. مسرح المدينة بلزاك

ثانياً ـ موقف النقد المسرحى

وقف كوبو موقفاً ساخناً وعنيداً من حالة النقد المسرحي فى أيامه . ولم يكن فى رأيه بالنسبة للنقد ، بأقل حرارة من رأى زميله كريج بالنسبة لنقده للممثلين الإنجليز فى عصره .

كان النقد المسرحى الفرنسى ضعيفاً . لم يكن يتعرض للمسرحية أو أحوالها أو ظروفها . كان نقداً سطحياً انطباعياً بمعنى الكلمة .. نقداً مسبقاً جاهزاً خالياً من الدراسة أو العلمية . كانت كل اهتمامات النقد تنصب على موضوعات ونقاط تافهة مُسطحة . فإما المديح وإما الهجاء ، ولأقصى درجة فى كل الحالات . خلط بين الجيد والسيئ . وكان كل ذلك ضد تقدم المسرح فى كل الأحوال . لم يكن موقف المسرح فى حاجة إلى الصرامة النقدية عند الهجاء ، كما لم يكن كذلك فى حاجة إلى المديح الزائد عند الاستحسان . كان الموقف النقدى للمسرح الفرنسى آنذاك فى حاجة إلى العقل الواعى ، وإلى الناقد العارف بأصول المهنة المسرحية فى النقد ، وإلى كشف الناقد عن الزيف فى المسرح ، وتعرية الكذب ، ومبالغات الأداء التمثيلى ، والإفراط فى الأحاسيس عند الميلودراما ، والكشف عن سطحيات مسرحيات (البوليفار) ، كما كان النقد فى حاجة كذلك إلى حماية عقل المتفرج ذاته من أعاصير الإسفاف ، والمشاهد الركيكة فى المسرحيات .

كان النقد فى حاجة إلى أن يُعلن الناقد عن (وجهة نظر) شخصية ينبع وينطلق منها ، ليصل بعدها إلى التقييم أو التقويم إذا عنَّ له ذلك . كانت أسباب المديح غائبة ، وأسباب الهجاء مختفية . وبين المديح والهجاء فى نقد المسرحيات تاه الإنسان الشريف فى الشخصية المسرحية ، وُطمست المعالم الأخلاقية عند شخصيات أخرى . ونتيجة لهذا النوع الشاذ من النقد المسرحى لم يُقدّر للمسرحيات أن تظهر على حقيقتها . وكان ذلك أمراً مؤسفاً .

يُعادى كوبو كل هذه الحركة النقدية التى كانت سائدة فى المسرح الفرنسى ، ويعتبرها حركة فاشلة مؤذية لا نفع فيها . وهو يُنكر أن تكون مهمة الناقد على الصورة التى عاشها فى عصره .

ثالثاً - ابتذالات وعموميات

يُعـادى كوبـو كل الابتذالات والعموميات التى شغل بها المسرح الفرنسى نفسه فى غير طائل ، من أجل الإنسان فى المسرح . والإنسان العصرى بصفة خاصة . وعلى حد قوله " لم تستطع الدراما حتى اليوم التعبير عن الإنسان العصرى الحديث"(٦) .

يـنطلق كوبو من هذا التقرير ، على اعتبار تقصير الدراما عن التعامل مع تيارات الفكر ، وعن تخلفها فى تحقيق الأحداث والمشاعر والانفعالات التى تموج بالعصرية . الدليل على ذلك خلو درامـات عصـره مـن هذا التجديد الفكرى فى الانفعال والتحوّلات الدرامية وأسس الإنشاء والتركيب الدرامى فى المسرحيات . وعدم ظهور التأثر بكل التيارات الفكرية الجديدة والعلوم ذات العلاقـة بـالأدب المسرحى . إلا من محاولات نادرة ضعيفة الحجم فى القياس العام . ومع أن هذا التـيار الفكـرى الـتقدمى كان واضحاً فى الأذهان ، نتيجة تقدم الآداب والعلوم والمخترعات الأوروبية ، وكان علناً على رؤوس الأشهاد ، وكان بإمكان المؤسسة الثقافية .. المسرح أن تتعامل معه بالكثير من التجارب ، إلا أن المسرح أو فن المسرح قد أدار ظهره كلية لهذا النوع من التعامل أو الالتقاء ، ولعل هذا الموقف تقع نتيجته أول ما تقع على الجماهير غير الجادة من ناحية ، وعلى النقاد اللامبالين من ناحية أخرى .

وزاد الطين بلة موقف مديرى المسارح ، الذين كانوا يهتمون اهتماماً فائقاً بالعائد من شباك الـتذاكر المسـرحية . وهو ما كان يؤثّر بطريقة حاسمة فى اختيار العروض التى تصعد على خشبة المسـرح . كما أن هذا التأثير فى اختيار العروض ، من زاوية أخرى كان يدعو إلى اهتمام مقابل بـالحوار المسـرحى ، وبنوع العبارة على خشبة المسرح ، وبتحويل العبارات الجادة أحياناً ، إلى عبارات سطحية تستهدف الترفيه والنكتة الصارخة والضحكة المبتذلة والاسفاف الرخيص . وكان الممـثلون هـم حجر الزاوية فى هذا التعديل ، يُبدون ما يشاءون ، لصالح شباك الضحك أيضاً . يُضـيفون ويختصرون ، يُغيّرون من المشاهد ويبتدعون ارتجالات لا دخل لها بالمسرح أو جوهره . يعتـبرون أنفسهم زملاء للمؤلف الدرامى المسكين . ومتى ؟ على خشبة المسرح وساعة التمثيل . وأمام هذه الموجة التى رفعت من شأن الممثل المرتجل المبتكر لتفاهات وابتذالات عامة ، كان الممثل ،

بل أصبح هو سيد الموقف وسيد المسرح ونبيّه فى وقت واحد . ومن هنا نشأت المشكلة .

وكـــان لابد من الفصل بين الفن المسرحى وبين المسرح ، إذا حسُنت النية فى ميلاد مسرح تجديـــدى جاد . الفصل بين متطلبات فن مسرحى يقدم قواعد أصيلة للمسرح تحمى الجماهير من الضياع الذى كانت تعيشه وسط مدّ المسرحيات التجارية ، وسقطات الممثلين . بمعنى الحد القاطع الفاصـــل بين شكلين من أشكال المسرح . شكل يقدم فناً مسرحياً أصيلاً صادقاً أخلاقياً يقوم على فكـــر عصـــرى بقلم الكاتب الدرامى أو الشاعر المسرحى . وشكل ثان يقدم ارتجالا مُهيناً على المســـرح ، ويسمح للتافه والمبتذل لأن يجد له مكاناً على خشبة مقدسة إرضاءً للحظات مؤقتة من الضـــحك والســـخافات . وكان هذا الموقف فى مضمونه يعنى مسرح المهنة من ناحية ، ومسرح الصفقة التجارية من الناحية الأخرى . وحتى لا تضيع جهود وأفكار كوبو فيما يختص بالإنسان فى المسرح .

يعـــترف كوبو أن التيارات المسرحية الوافدة قد أفادت الحركة المسرحية العالمية بصفة عامة والفرنســـية بصفة خاصة . وهو يذكر أن الواقعية قد أضافت إلى رؤيته انضباطها ، وعدّدت من زوايـــا رؤيته وألوانها . كما أن الرمزية قد عرّضت من الرؤيا عنده . وأضافت إليها ليونة ومرونة قابلـــة للتكيّف . إن كلاً من المذهبين قد وسّع من دائرة التطور فى الدراما ، وأثرى من مضامينها وعلاقاتهـــا وأغـــنى من وسائل التعبير عندها . ويستدل على رأيه بأعمال كل من (هنرى بك ــ الغربان ، ، جرهارت هاوبتمان ــ المهجورون ، مكسيم جوركى ــ البرجوازيون الصغار ، موريس ماترلنك ــ موّنا ڤونّا[٧] .

هذه النقلة العلمية فى المسرح ، قد بصّرت الطريق إلى الدراما الجيدة ، وأدخلت عالماً جديداً من الدرامات يحتمى بقوة الأدب المسرحى وبالفكر العالى فى المسرح . ونقلت المتفرج الفرنسى إلى علاقة متينة مع كُتاب المسرح العالميين ، تبادل فيها المتفرج أحاسيساً جديدة ، وتعرّف على مواضع كانـــت خافية عليه فى مسرحيات البوليُفار والڤودڤيل ، وتقبّل فيها حواراً درامياً مُتقناً وصل إلى الرجل الفرنسى البسيط كما وصل إلى المثقف الفرنسى المشاهد .

رابعاً : التجديدية .. والتجريب فى المسرح

فى ٢٢ أكتوبر عام ١٩١٣ م يرتفع الستار لأول مرة عـن مسرح ألفييـه كـولومبييـه THÉÂTRE VIEUX-COLOMBIER فى شارع ڤييه كولومبييه بباريس . تلـوّن ريـبرتوار المسرح من كلاسيكيات ومن روائع العالميات المسرحية . ويُنبـئ هذا الاختيار أول ما يُنبـئ عن مواجهـة شاملة لكل العروض المسطحة التى كانت تحتل مسارح العاصمة الفرنسية باريس ، إلى جانـب مسرحيات عصرية . من الطبيعى أن تدخل على خطة المسرح التى أخذت وقتاً طويلاً فى الإعـداد بعـض التعديلات ، لكنها على أية حال كانت لا تمس الجوهر فى كثير وإنما جرت هذه التعديلات للتغلب على بعض الصعوبات الفنية فى تنفيذ أو تطبيق بعض العروض .

ومع ميلاد مسرح كوبو ، بأفكاره التجديدية ، كان هناك رد الفعل . وكان هناك تمرد على ما كان سائداً ومألوفاً فى المهنة المسرحية . كما كانت هناك اقتراحات غير حكيمة من المنغمسين فى فـن الـبهرج والكوميديا السطحية ، واقتراحات أخرى من الشكّاكين فى رؤية مسرحية تجديدية تُصـحح المسار الخاطئ الذى كان قد طال أمده . ومع كل هذه الآراء الصادقة وغير الصادقة ، الخائفة والمشفقة على المصير ، فقد كان على المسرح الجديد أن يعتمد على العقيدة ، وعلى المؤمنين برسـالة المسرح ، طالما كانت هناك ثقة كبيرة لا تضمحل ولا تضعف أو تنقص ، بالتجديدية فى المسرح ، وكان هناك الإحساس العميق والصادق ببذل المعاناة ، وبقبول التحدى ، وبالتصدى ـــ وبكـل عـنف وقـوة ـــ لميلاد التجديدية فى المسرح الفرنسى ، وتحت شعار التمرد على الواقع المسرحى المُعاش .

لم تعـدم هـذه الدعوة الجديدة معارضين لها من كل حدب وصوب . محاولات غير أمينة لصـرف الجمهور عن مسرح ألڤييه كولومبييه . وكانت القافلة المسرحية تسير . تسير نحو هدف واحد . هو أن يكـون المسرح مكـان اجتماع عام لكل المؤلفين الدراميين الجادين ، وللممثلين المـثقفين ، ولـلجماهير التى ضاقت ذرعاً بتقليديات مسرح البولڤار ، والتى كانت فى حاجة إلى متطلبات وجدانية كانت غائبة عنها وعن أحاسيسها وانفعالاتها منذ وقت طويل ، حتى تستطيع هذه الجماهير أن تسترد حقها فى المتعة الوجدانية المسرحية الغائبة ، وأن تتبادل المعرفة الثقافية فى المكان

المســرحى ، وأن تشعر حقاً بجماليات العروض المسرحية ، وأن تسمو بوجدانياتها إلى أعلا عليين .
وكانت وسائل مسرح ألفييــه كولــومبييــه واضحة فى الوصول إلى المشاهد عبر حقائق وقوانين مسرحية وعلاقــة طبيعيــة واضحة ومُعلنة . كان الانضباط ، واحترام عقل المشاهد ، والجدية فى العمل المسرحى ، ونظافة العروض ، هى قوانين المسرح الجديد . ولم تكن هذه القوانين إلا وسائل إلى غاية . إذ كانت الغاية هى تحويل مسار المسرح الفرنسى من طريق الهزل إلى طريق محترم آخر ، كــان سائداً فى أمكنة كثيرة من العالم عند شيكسبــير وراسين وموليير وإبسن . ثم ضُعفت هذه الوسائل المسرحية بمرور السنين والأيام . وكان على مسرح ألفييه كولومبييه أن يُسلّط على نفسه وعلى داره الأنوار من جديد ، وأن يضمن لنفسه شهرة مهنية بالجد والحزم والصرامة فى العمل ، بالعــزم والقوة والفهم والفكر والعمل المتقن ، ونشر الثقافة المسرحية واكتساب الحب والعلاقة الحميــمة من الجماهير فى غير تردد أو تراجع ، طالما أصبح هدف المسرح واضحاً ومُحدداً . ومع هــذه الأخلاقــيات فى المسرح ، كانت هناك التدريبات التى تبحث فى أعمق الأعماق ، وفى فن التمثيل الدقيق الذى كان قد وصل إلى درجة الصفر أو إلى حالة الانقراض التامة .

استهدف المسرح فى منهجه عدة أساسات وضعها كوبو فى نقطة الارتكاز بحثاً وفلسفة ، ثم تنفيذاً وتطبيقاً قدر ما وسعه من جهد . وتتعرض هذه الأساسات إلى :

أ ــ المكان للمسرح كأسلوب حياة .

ب ــ نظام الريبرتوار .

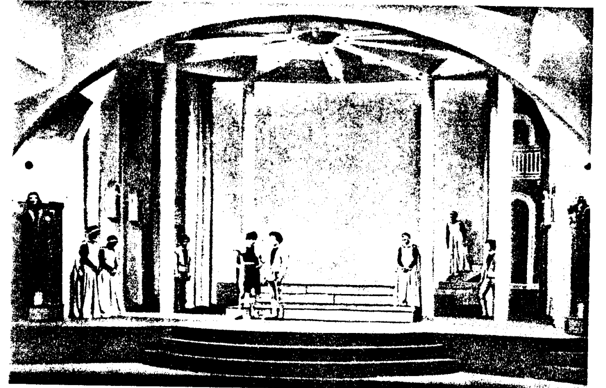
جــ الفرقة المسرحية .

د ــ طُلاب الفنون المسرحية .

هــ نظام الإخراج والديكور .

ولمــا كان لفكر كوبو أهمية بالغة فى السير ناحية التجديدية فى المسرح الفرنسى فى بدايات سنوات القرن العشرين . وفى وقت لم يكن تعبير (التجديدية) قد شاع أو استقر فى الأذهان كما هو اليوم على كل لسان مجدّد وغير مجدد . فاننا سوف نتعرض بشىء من التفصيل للنقاط التى أخذ بها كوبو فى منهجه للمسرح الجديد . مسرح ألفييه كولومبييه .





A. Obey *Lucretia megsértése* a Théâtre du Vieux Colombier-ban. M. Saint-Denis rendezése (1930)

١ ـ مسرح ألڤييه كولومبييه

Shakespeare *II. Richárd*ja az Avignoni Fesztiválon. J. Vilar rendezése (1948)



٢ ـ ريتشارد الثانى   إخراج چان ڤيلار   مهرجان أڤينيو

أ. المكان للمسرح كأسلوب حياة .

أخذ التفكير فى مكان المسرح حيزاً جاداً من التفكير فى منهج المسرح . رُبط اختيار المكان بتعـــبير (الحـــياة) . الحياة بمعنى أن (يحيا) المشروع المسرحى ، أى أن تدب فى أوصاله أنفاس الجمـــاهير ، وفى استمرارية لا تنقطع . صحيح أنه لم يُقدر للمسرح ذلك إلا بضع سنوات لا تزيد على أصابع اليدين الاثنين ، لكن ذلك كان مردّه لأسباب فنية وفكرية أخرى .

المهـــم أن فكرة الحياة هى التى سيطرت على اختيار المكان . وكان لابد من دراسة أماكن المســـارح الأخـــرى التى كانت تعج بالجماهير كل مساء فى باريس ، وأغلبها من مسارح الترفيه والتســـلية الضائعة فى فراغ . لم تقف الفكرة عند المكان وحده ، بل تجاوزت اختياره إلى ضمانات إشعاعه . بمعنى أن التفكير قد تطرق إلى المد الحياتى لهذا المسرح . وكان العقل الناضج يحدد النقاط التالية :

ميزانية متواضعة ــ نظام الكارنيـــة أو الاشتراك ــ تصريف الشئون المالية بالعقل الواعى ــ العمل الذاتى للفنانين ــ الابتكار فى تصميمات الديكور ــ طُرق جديدة فى تصميمات الأزياء المسرحية .

لم تكـــن تعنى هذه النقاط محدودية الجانب الاقتصادى المتواضع الذى بدأ به مسرح ألفييه كولومبييه ، بقدر ما كانت تقدم صورة (التعامل) المسرحى الجديد ، مع الفكر المسرحى الأصيل الـــذى يرتكـــز أول ما يرتكز على جوهريات وعناصر أدبيه وجمالية ، يضعها فى محل الالتقاء مع المشاهد ، وجها لوجه ، وتربط بين الصالة جماهيراً والممثلين تمثيلاً بإطار هو الروح الخالصة للفن ، بصرف النظر عن الزخرفة والتكلفة والنجومية . ولهذا لجأ المسرح إلى التعاقد مع الممثلين سنوياً ــ وبلا أى استثناء ــ حسب احتياجات دراماته فى الريبرتوار .

وماذا عن المكان ؟

بنظرة سريعة نجد أن مسارح (البوليڤار) الكبيرة تحتل الجانب الأيمن من نهر السين **SEINE** بيـــنما يحتل البوليڤاريون والكوميديون بمسارحهم حى الشانزليزيه . أما الجانب الأيسر من النهر حيث تقع جامعة السوربون **SORBONNE** والحى اللاتينى ، فكانت هناك عدة مسارح وقاعات

مسرحية تجريبية تتعامل مع البساطة فى التنفيذ ، أو مع أسلوب جرسى جروتفسكى الذى لم يكن قد وُلد بعد .

وعلــى الشاطــئ الأيســر من السين ، وفى منطقة تسمى ـــ CARREFOR DE LA CROIX ROUGE اخــتير مكان مسرح كوبو . قريباً من المدارس من ناحية ، وقريباً من حى أرستقراطى من ناحيةِ أخرى . وتميزت المنطقة المختارة بالتطور العمرانى ، لم تكن مكتملة التخطيط تماماً . إنما كانت تنمو يوماً بعد يوم بالمساكن والطرق الجديدة والمواصلات والحياة من نظر المسرح الجديــد . وهنا نقول أن الاختيار كان جيداً . فماذا كان بوسع جاك وكوبو أو غيره أن يفعل أو يبدأ بمسرح جاد ومتواضع وسط ثريات الشانزليزيه ومسارحها المرصّعة باللآلى والآليات ؟ وكيف كان بوسعه أن يناهض تيار الضحك للضحك فى البولڤارات الرخيصة بمنهج الكلاسيكيات الذى حدده لتيار مسرحه ؟

كان اختيار مكان بعيد ، بعيد عن الضحكات الصماء وزيف البهرج ، أحسن طريق لمسرح يريد حياة له ، وللفرنسيين من بعده .

لم تزد صالة مسرح ألڤييه كولومبييه عن (٥٠٠) خمسمائة متفرج فى كل ليلة . وكان ذلك العــدد متعمداً وفى الحسبان . مسرح صغير يُولّد ألفة ومودة INTIMACY بين الصالة وخشبة المسرح ، يقدم أعمالاً تتسم بالصداقة الحميمة بين الممثلين والجماهير . وتقوم أعماله على القيم فى الدراما وفن قاعدة الاختيار وعلى تقديم هذه القيم إلى جمهور سئم الحياة المسرحية التى كانت قائمة آنذاك ، ويريد أن يستقبل جديداً يُعضّده بعيداً بعيداً عن المسرح التجارى وهشاشته . وعلى حد تعــبير أرشيبالــد هنــدرسون ARCHIBALD HENDERSON فى مسرح كورت اللندنى LONDON COURT THEATRE " مســرح كوبو .. مسرح صغير لجمهور واع مثقف لا يقبل الكذب ، وهو لذلك جمهور يتقدم صفوف الانسانيين " [٨] .

مكــان المســرح المخــتار كأسلوب للحياة ، يضع فى اعتباره ـــ والمسرح قريب من الحى اللاتــينى القديم فى باريس ـــ إحتواء النظارة القريبة منه ، من مثقفين وطلاب جامعات ومدارس وفنانين والأجانب القريبين من الحى . واستقطابهم لعروض مسرحية تدخل إلى العقل والحس معاً فى تشــكيل جمالى لا يفهمه إلا العقلاء ولا يُحسّه غيرهم من ضعفاء الشعور باللمحة أو من الفاقدين

لـــلمعرفة بالاشـــارة .. وهـــى بعـــض اشارات التفكير الراقى الألمعى ، وبعض علامات العقلية الإنتليكتوالـــية INTELLECTUAL التى تنهمك فى النشاط الذى يربط العقل لا محالة بالتفكير الابداعـــى . بهذه المعايير العلمية الدقيقة فرّق كوبو بين مستويات الجماهير وحدد لنفسه ومسرحه نوعية الجماهير التى يعمل وفرقته من أجلها . وكان كل ذلك بأسعار زهيدة جداً فى ثمن التذكرة فى مسرح ألفييه كولومبييه . والتى كانت أرخص تذكرة مسرح فى العاصمة باريس .

ب. نظام الريبرتوار.

بالـــنظرة إلى واقع العصر ، وإلى فرنسا ، وإلى الجماهير بصفة عامة وليست جماهير المسارح فقط ، كانت الحالة العامة تنبئ بالفخامـــة والـــترف والرفاهية .. LUXURY . والترف يعـــنى (التغـــيير) فى كـــل شئ ، فى الملبس اليومى ، وفى المسكن ، وفى قطع الأثاث ، وأحياناً فى المرأة والـــزوجة كذلـــك . وعـــلى المستوى السيكولوجى فى المسرح كان لابد من إشعار هذا التغيير للمشاهدين ، كهمزة وصل نفسية بينهم وبين إدارة مسرح كوبو . لكن كيف يتم ذلك ؟

ينـــتهج المسرح فى نظام ريبرتوراه التجديدية فيما يقدمه أسبوعياً ولو استطاع لالتزم التغيير يومـــياً . فحركة الحياة الباريسية ، وحركة المسارح العتيدة والتجريبية كلها كانت تضطر المسرح القادم الجديد أن يرى الصورة بكل وضوح وأن يرسم لنفسه طريقاً صعباً ، إذا أراد الاستمرارية فى طريق التجديدية .

قدّم المسرح ثلاث مسرحيات مختلفة أسبوعياً ، بمعنى أن تجرى هذه المسرحيات خلال أسبوع واحـــد حسب ترتيب وفلسفة تضعها إدارة المسرح . طبعاً هذا أمر جيد حتى لا يرتبط المسرح أو يـــربط نفسه بمسرحية واحدة تُمثل يومياً (على غرار نظام المسرح المصرى) . إن أهم فلسفة فى نظـــام الأســـبوع أو الشهر المتغير يومياً ، هو عدم إسلام الفنانين إلى التراخى وإلى الروتينية وإلى التكرارية فى العرض اليومى المتكرر لشهور أو لسنوات . لأن هذا الجمود ليس من الفن فى شئ . وما يُقدَّم على أى مسرح يوم الافتتاح ، لا يمكن أن يكون متشابهاً مع ما يُقدمه نفس المسرح بعد شـــهر متتابع من العروض . هذه حقيقة علمية لا مجال لمناقشتها . يسير مسرح كوبو مختاراً التغيير الـــيومـــى ، لإكســـاب الفنانـــين حيوية فى التمثيل ، وعمال المناظر حركة فى صنعتهم فى التغيير

للــــروايات . ونفس الحال لكـــل العامـــلين والفنيين ، ليبقى الدم فى عروق المسرح أحمر قانياً ، متحركاً ، دافعاً صاعداً إلى رأس الفنان ، مُلهما له بالجديد على الطريق .

كانت الكلاسيكيات هى بداية الطريق . وجاء الاختيار لهذه المصاعب فى المهنة المسرحية من منطق كوبو ، الذى كان يرى فى الكلاسيكيات الشرف والتطور . شرف المسرح وتطوره ، ومعه الجمـــاهير فى وقت واحد . المسرح يكون شريفاً إذا أعطى للمتفرج جُرعة كافية من الأخلاقيات والمعرفة والثقافة والتاريخ . ونفس المسرح يكون مُطوّراً ذاته ، ومُطوراً مرة ثانية من جماهيره التى تكتسب معلومات وإضافات إلى رصيدها التعليمى والثقافى وخبرة الحياة من مواد جغرافية وتاريخية وفلســـفية ونفسية وجمالية ، تتعرض لها الكلاسيكيات الدرامية فى كثير من الأحيان . ناهيك عن القيم الجمالية فى الشعر ، وفى التقيد بنظام الأوزان والوحدات الثلاث ، ونظم المجتمعات ، والحق والديمقراطـــية ، والإنسان ، والثورة على المظالم . وكل ما يتصل بقدرة الإنسان وقوته على إبراز الطاقـــة الحيوية . كانت هذه ، وغيرها بطبيعة الحال ، هى محاور الدرامات الكلاسيكية التى جّرب فيها مسرح ألفيه كولومبييه . والتى كان أحد أسباب اختيارها ، هو تقديم جُرعة كلاسيكية رصينة إلى الكـــتاب المعاصـــرين ، علّهم ينتبهون إلى الغث الذى كان يملأ حياتهم يقاومونه، ويبدأون من الأصـــل . وســـواء كانت الكلاسيكيات أجنبية أو فرنسية ، فقد كان الجمهور يعرفها فى أغلب الأحـــوال . لكن الجديد فى وجهة نظر عرض الكلاسيكيات ، أن كوبو كان يُركّز فيها ـــ اختياراً وتمثـــيلاً وإخـــراجاً ورؤية ـــ على فضح الذوق المزيّف للمسرح التجارى ، وعلى مناهضة روح عفريـــت نجاح الشباك التى كانت تبدو كسحر إغريقى قديم ، لا يستطيع أن يُقاومه (نُقاد) تلك الأيام ، فلا يملكون إلا أن يكيلوا لـــه المديح تلو المديح . وحتى المسارح الجيدة القليلة التى كانت تتصدى للكلاسيكيات ، فقد حدّد كوبو منهجه فى البعد عن مفاهيم تلك المسارح ، وهى مفاهيم جامدة روتينية ، بُعدت عن روح الابتكار وضاعت التجديدية من رأسها . وكان من الطبيعى بعد ذلـــك أن يكون مسرح ألفييه كولومبييه هو الأمل والمستقبل القريب فى كلاسيكيات تلبس ثوب العصر وحركته وإيقاعه وابتكاراته واختراعاته .

مسّت التجديدية هذه الكلاسيكيات ، عندما عمل مسرح ألفييه كولومبييه على إعادة تمثيل وإخراج بعض العروض المسرحية التى كانت قد مُثلت على المسرح الفرنسى ، والتى كانت تُقدم قيمة تاريخية للمسرح أو للآداب الدرامية على السواء .

ومــع أن الــتجديد فى المسرح كان يعنى أيضاً إفساح المجال لجيل قادم من كُتاب المسرح ليتعاملوا مع الخشبة والممثلين والجماهير ، فإن مسرح ألفييه كولومبييه لم يستطع أن يقوم بالمغامرة فى ســبيل إفساح المجال للجدد . وفى رأيى أنه حسناً فعل . وليس فى رأيى هذا رجعية كما قد يظن البعض . لكننى كعارف بالمسرح وأصوله ، أبارك خطوة المسرح ــ وبخاصة فى بداية طريقه ــ فى ابتعاده عن التجريب مع الجدد . فالعصر الذى نعيشه ، أو الذى عاشه كوبو وزملاؤه ، لم يستطع حــتى اليوم أن يقدم فى كثير من فنون التعبير ما سبقه به القرن التاسع عشر ، وحتى لا أدخل فى نقطــة فرعية أقول .. أين من إنتاج قرننا العشرين فى الموسيقى ما يضارع مدرسة السوناتا تطوراً ومدرسة السيمفونيات فى القرن الماضى ؟ وأظن أن القياس نفسه ينطبق على حالة المسرح العالمى .

أقول كان التجديد مفتوحاً على مصراعيه . يستقبل كتابات درامية جديدة ، أغلبها لم يكن يعنيه الإنسان ككائن حى وكخبرة ، بقدر ما كانت هذه الدرامات الشبابية تتمسك بالشكل الأدبى وبالسرد وبكل ما هو بعيد ومختلف عن قواعد الدراما . كانت نية التجريب صادقة ورائعة . لكن النــية لا تكفــى لإقامة فن رفيع . وهى أيضاً غير كافية لإدارة صراع مع المسرح التجارى الثرى بألوانه وأضوائه ودعايته .. وجماهيره بعد ذلك .

وحــين اختار المسرح الجديد طريق الكلاسيكيات وفق فلسفته فإنه كان يحاول تكوين اتجاه يُنبّه الأذهان إلى شكل فرقة مسرحية عادية وغير ثرية ، لكنها تعمل على ميلاد مسرح يولد أمامنا ، فى عــــــرنا وفى الحــــال . مسرح يُقدّم أو هو يعرض (صيغة) نصنعها معاً وهى غير مُجهزَة فى الســــابق . لكنها صيغة مثل المولود الصغير الذى يولد سليماً مؤهلاً للحياة ، ينشأ عليها ، يتعلم خبراتها ، ومنها يقدم مسرحه . وفى هذه الرؤية يختلف مسرح كوبو مع مسارح سبقته فى الحلبة . لم يفرض ألفييــــه كولومبييه صورة جاهزة كالمسرح الطبيعى مثلاً . صورة برتوشها كاملة مكتملة ، حُددت لها قواعد وأصول لا يعرف أحد حقيقة مصدرها ، أو أسبابها ، أو فلسفتها ، أو حتى الهدف منها تحديداً .

ليس معنى هذا اجتراءً على جهود الفرنسى أندريا أنطوان أحد رواد المذهب الطبيعى ، وهو صـــاحب ثـــورة فى المسرح . والثورة عادة ما تكون حامية التحرك ، متأججة التفكير . ومسرح كوبو لم يكن مسرحاً ثورياً . والرجل نفسه ينفى عن مسرحه فكرة الثورة ويستبعدها فى أكثر من مناسبة وعلى طول حياته فى المناظرات والمحاضرات . إنه يحلم بمسرح مستقبلى يُغير من حال مسرح فرنسا ، ويختلف عن الفرق التى تولد ثم سرعان ما تختفى ويخفّ وزنها . كما لا يترك نفسه أو فرقته لغواية الشباك الشيطان . إن مسرح ألفييه كولومبييه فى نظام الريبرتوار فيه ، يقدم درامات تواجه درامات (خائنة) على حد تعبير كوبو ، تستجيب للتنازلات .

جـ ـ الفرقة المسرحية .

قـــبل الدخـــول فى تكوين الفرقة المسرحية . كيف كان حال الفرق المسرحية الباريسية ؟ وكيف كان شكل التكوين فيها ؟

من الأمانة العلمية أن نذكر أن الفرق التى كانت تحت إشراف الحكومة ، أو الفرق الفرنسية التى تمتعت بإعانة الدولة كانت تفتقد أحياناً كثيرة إلى مستوى الفكر المسرحى العالى .

مسارح (البوليفار) تعتمد على النجوم والأسماء ذات الشهرة ولو أنها شهرة محلية فرنسية . لكن هذا العدد من الممثلين والهابطين كثيراً بفن ومهنة التمثيل كانوا يمثلون السلطة الفنية والقانونية فى مســـارح (البوليفار) . هم الذين يحددون الدرامات الهزلية ، ويفرضون توزيع الأدوار ، بل وُتفَصّـــل الأدوار على شخصياتهم من أجل عيونهم . وهم الذين ـــ بوجودهم المفروض ـــ الذين يحـــددون نجاح المسرحية جماهيرياً وهم كذلك فى النهاية الذين يفرضون بضعة مؤلفين على المسرح الفرنسى ، يمثلون زادهم ووقودهم فى كل موسم . وسط هذا التطور الغريب للفرق المسرحية فى بـــاريس ، يرتـــبط مسرح كوبو بنظام معارض للنظام السائد تماماً . يجمع لفرقته ممثلين شُبان من المتحمســـين لمهنة فن التمثيل ومن مُحبى المسرح ، كبؤرة إشعاع للثقافة . شبان ككهنة المعابد لا يبغون من المسرح شيئاً .. إلا خدمة الفن .. الذى وهبوا شبابهم وحماسهم له . ويستهدف كوبو من الفرقة المسرحية إيجاد معاهدة ارتباط بين أعضائها وبين عالم الثقافة والحضارة .. علاقة فكرية تتفتح معها مسام العقول لتستقبل فى المسرح الأخلاقيات والمعارف والجماليات . ويتم ذلك عبر لقاءات ومناظرات ودرامات . كُلُّ يطّوع نفسه ويعرض معلوماته وينشر معارفه للجميع لتعم الاستفادة .

ويســـير الـــتطور المسرحى إلى الأمام فى طريق مستقيم . وُينبه التطور المرتقب أعضاء الفرقة إلى الواجـــبات ، ويُلفت نظرها إلى المحاذير . العمل الجماعى ، الحرب ضد البهرجة والزخرفة فى تقنية المســـرح ، مواجهة التحريف فى المسرح .. فى اللفظة والكلمة والدراما كما فى التقنية والإضاءة والموســـيقى ، تطهير الإنسان الفنان فى مسرح ألفييه كولومبييه ليصبح قادراً ، ومُقنعاً على عرض صـــورة الإنسان فى العصر الحديث بكل سموّه ونقائه وأحاسيسه وانفعالاته المسرحية . هذا الفنان الممثل فى مسرح كوبو كان عليه بجانب المسرح ، أن يسير مع خُطة الفرقة المسرحية ليتعرف على الطبيعة وعلى الحياة ، لتكتمل المعرفة فى الفن فى أعماقه وشخصيته .

إن البعد عن العاصمة عادة ما يفيد الفن والفنانين . وهى فكرة الهدوء التى تقود إلى التمعّن والتبصـــر حتى الابتكار . ونفس الفكرة القديمة بل والمعاصرة يتعامل معها كوبو . فيسافر مع كل الفرقة فى شهرى يوليو وأغسطس للتدريب فى إحدى القرى التى تقع بين السين ومارن MARNE هـــناك فى الريف الفرنسى الهادئ تتحقق خطة العمل المسرحى ، فى اجتماع يومى لخمس ساعات وتزيد أحياناً . دراسة للدرامات ، قراءة بصوت عال للممثلين لتدريب الصوت لمدة ساعتين يومياً ، تصـــحيح لمخارج الحروف وتمحيصها وسط الهواء النقى ، تدريب غير مبالغ فيه على الحركة عند الممـــثل ، قـــراءات شعرية . هذا البرنامج لمسرح كوبو لم يكن بمستطيع أن يأتى ثماره بعد شهرى الصيف . لكن الإحساس بالتقدم كان معلوماً ، ومحسوساً من الممثلين . وكان هذا هو المهم . وفى أول ســـبتمبر تعود الفرقة إلى باريس . لتستمر فى مسرحها بتكملة التدريبات على نص الافتتاح ، وسط حماسٍ وفكرٍ شابيّن يدفع بالمسرح إلى التفاؤل .

د . طُلاب الفنون المسرحية .

أو الحـــلم الـــذى لم يتحقق . ومع ذلك فقد احتل مكاناً بارزاً من خطة كوبو ، وفى صلب منهجه الفنى .

اعـــتمد كوبو على الشباب فى الفن ، وعلى نوع خاص من الشباب على وجه التحديد .. الشباب الصافى ، الذى لم يُلوّث بعد بعادات المسارح التجارية أو بأساليب المسارح الكوميدية التى كانت تعمل فى باريس ، ويراها للأسف ملايين الشباب الفرنسى . وفى رأى كوبو أن التلّوث الذى كان يُخرج هواءً أسود على خشبات المسارح كان يضر بالجماهير وبالأخلاق وبالثقافة .. وبالوطن

كله . ومن هنا جاءت فكرة احتضان شباب يتعلم الفنون المسرحية فى مدرسة ينشئها مسرح ألفييه كولومبييه ، تُلقن طلابها ممثلى الغد والمستقبل أصول الصنعة التى كانت تائهة تماماً ، وتحمى الممثلين الشبان من التأثر بالسائد من إلقاء هزيل ، وحركات بهلوانية وقفشات الجنس الصارخ والارتجال المهين ، استجداءً لجماهير المسرح . كان التفكير فى المدرسة على أن تكون بالمجان . ومدرسة التمثيل فى خطة كوبو كانت تعنى الاصلاح فى المسرح . مدرسة من الشباب ومن التلاميذ الهواة فى المدارس . مدرسة تكشف للأجيال القادمة شرف مهنة التمثيل وصدقها ، وتدفع رجال وسيدات المستقبل إلى التعامل مع الجماهير كمعلمين للحياة . أساتذة مسرح جُدد يتولون شرح وظيفة المسرح فى الحياة ، بأصولها وبكل مظاهرها التى كانت غائبة حقاً عن ساحة مسرح باريس .. مدرسة تُظهر للشباب مثال وميثاق العمل حياً وتطبيقاً ، حين يشاهد الطلاب الشباب أكبر الممثلين يشترك بدور الماثل أو الكمبارس " على حد تعبير كوبو " . وفى هذا المثال وهذه النموذجية فى المهنة إلغاء للنجومية والعبقرية العمياء التى كانت تسود المسارح الفرنسية .

ومع إعداد الجهد لافتتاح مسرح ألفييه كولومبييه — وكان جهداً مخلصاً شاقاً حقاً — تأجل مشروع افتتاح مدرسة الفنون المسرحية . ومع كل ذلك ، فإن التفات كوبو إلى (فكرة) تعليم الفن المسرحى على القاعدة العلمية الدقيقة فى بدايات هذا القرن ، وفى وقت كانت دراسات الفن المسرحى فى أغلب دول العالم المتمدين لم تزل على مستوى الدراسات المتوسطة ، ولم تكن قد وصلت إلى مستوى المرحلة الجامعية فى كليات أو أكاديميات ، هذا الإلتفات فى حد ذاته ، وفى مسرح ألفييه كولومبييه دليل قاطع على جدّية الرجل ، وخطوة شجاعة ، لإثبات شرعية فنون المسرح ، وانتمائها إلى العلم أكثر من انتمائها إلى التدريب والموهبة .

هـ . نظام الإخراج والديكور .

ما هو المقصود يا تُرى " بنظام الإخراج ، أو الديكور ؟ إذا ما بحثنا الجزء الأول من القضية .. نظام الإخراج ، فإننا نكتشف أن مفهوم الإخراج المسرحى عند كوبو مفهوم متعدد القضايا والمهمات . فالتعبير عنده يعنى عالم المسرح كله . بمعنى أنه ليس فَهْم الأحداث الدرامية فى المسرحية أو إعداد إطار فنى لها ، بقدر ما هو حركة درامية نفسية للشخصيات ، وبواعث ، وحوافز ، وميول ، وتغوّط ، وإيماءات ، وتغيير فى طبقات الصوت . استدعاءات لكل هذه وتلك ،

وبـــالقدْر المطلوب للمسرحية تماماً . ثم ، تضافر كل ما سبق ذكره مع تعبيرات وجه الممثل ، ومع لحظات الصمت الموسيقية ، لتتم الصورة التعبيرية الكاملة لفن التمثيل المسرحى .

وإذن ، فأمام المخرج فى منهج كوبو مهمات دقيقة حينمـــا يُعـــد ويُرتّب ويُصنّف ثم يؤلف (انســـجاماً CONSONANCY) وتناغما بين كل هذه العناصر الدقيقة جميعها . هذا الترتيب والتصـــنيف . ثم الانســـجام . هـــو الذى يُبرز ملاحظات الإخراج الخفية التى تدور بين المخرج والممـــثلين فى جلسات التدريب ظاهرة مرئية مسموعة على خشبة المسرح أثناء التمثيل المسانى فى العرض المسرحى .

وهذا هو السر الساحر الذى يخرج على المسرح كاشفاً عن علاقة وثيقة بين الكاتب الدرامى والمخرج والممثل .

فإذا ما انتقلتُ إلى المنظرية والديكور ، وهو الشق الثانى من القضية فماذا أجد ؟

تظهـــر فى المســـرحية مناظر متعددة بحسب حاجة الدراما فصولاً ومشاهد . وهذه المشاهد والفصـــول تحـــتاج بالضرورة إلى مُكملات اكسسوارية تُعين الشخصيات على إكمال واكتمال صورها العامة . كما أن المسرحية ذاتها فى حاجة إلى شكل فنى وإلى إضاءة ، وإلى تشكيل فى الفراغ على خشبة المسرح ، وإلى علاقات هندسية وعلاقات غير هندسيـــة حتى يمكن توليد ما يسمى بـــ (الجو العام ATMOSPHERE) غلاف جوى يحيط بالمسرحية من كل ناحية .

هـــذا الغلاف الجوى للمسرحية فى حاجة دقيقة إلى معرفة أساليب ومذاهب وقواعد الفنون التشـــكيلية ومدارسها . ويظهر من جهود كوبو نفســـه ، أنه قد اعتمد على جهود غيره فى هذا المجـــال ، وبخاصـــة فى قضية المنظر المسرحى . وهو قد اقتفى أثر المخرج الفرنسى جاك روشيه[9] JACQUES ROUCHÉ (١٨٦٢ ــ ١٩٥٧ م) فى الوصول إلى إشراك الديكـور بتقديمه درجة جمالية عالية للعرض المسرحى . وفى معانقة لكل الأفكار المسرحية العالمية المجاورة التى قدمت جديداً فى مجال الديكور والمساحات والفراغات على خشبات مسارح العالم[10] . لكن .. أى شكل من أشكال المسارح ارتآه كوبو على وجه التحديد ؟

بالإشارة إلى المسارح العالمية فى الاتحاد السوفيتى وألمانيا وإنجلترا ، يبدو أن هناك شبه إجماع غير مقصود على الابتعاد عن الشكل الواقعى لخشبة المسرح . أى الابتعـــاد عن الواقعية فى المناظر

والديكـــورات وبـــدلا من الواقعية المُغرقة فى التفاصيل .. حوائط وأبواب ونوافذ وأسقف . تولد فكـــرة (الايـــحاء) أو (الإيهام) بوظيفة الديكور والمنظر المسرحى . فى بحث عن إنشاء تركيبى اصـــطناعى SYNTHETIC يستدعى ثم يُنشط ويُحيى من صورة التركيب على خشبة المسرح . وما هو (التبسيط) بعينه فى مُركبّات المناظر الواقعية ،وكذلك الطبيعية على خشبة المسرح . لكنها تبســـيطية مؤثرة ، تحمل إيحاء التأثير بالشئ وفق رؤية كاملة دون أن ترتمى فى أحضان البساطة أو الـــتجريد SIMPLICITY . على اعتبار أن الإفراط فى التبسيط SIMPLISM يقود عادة إلى التشويه وإلى الخطأ وإلى سوء الفهم . ولم يكن هذا هو قصد اللجوء إلى التبسيط ، أو الهروب من مقررات الواقعية أو الطبيعية .

ارتبط هذا التبسيط فى مسرح كوبو بالبُعد بُعداً مطلقاً عن (الخدع المسرحية) التى قد تسير بالمـــتفرج إلى أفكار بعيدة عن صُلب الدراما . ولذلك فإن مسرح كوبو يرفض الدخول فى الآلية المســـرحية ، وهـــو لذلك لا يتعامل مع أجهزة إحداث ضروب التأثير المسرحى ، وينهر الوسائل الأدبية المصطنعة بخاصة لتقوية التأثير المسرحى .

وقـــد يكـــون فى هذا التصميم على رفض الآلية الميكانيكية خسارة فنية على خشبة مسرح الفيـــيه كولومبييه . لكن خطة ومنهج المسرح التى ارتبطت بالمسرح الصغير (٥٠٠ مشاهد) ، ونـــوع الكلاسيكيات الدراميـــة التى سار عليها المسرح منذ إنشائه ، تبرران هذه العقيدة التى لا تمـــيل . لكـــن الأهم من هذا وذاك أن كوبو نفسه كان سيرفض الآلية ، حتى لو أُتيحت الفرصة لمسرحه بالحصول عليها تقنية وتجهيزات ميكانيكية .

لماذا ؟

إنه ينبع من أن فن التمثيل ، وفن الكلمة ، وفن الممثل هو عامل التأثير ومُحركه الأول على خشبة المسرح . القوة كل القوة لكلمة الدراما . وهى التى يجب أن توضع — وفى عناية كاملة — فى نقطة الارتكاز داخل أى عرض مسرحى . وما كـــل مـــا عـــدا ذلك مـــن آليات وتقنيات إلا (فيتامينات) لتقوية الكلمة ، بل وإفسادها وضعف تأثيرها أحياناً أخرى .

إن اتجاه مسرح كوبو إلى (الانسان) وإبرازه هو أحد الأسباب الرئيسية فى عدم الاهتمام بالآلية . فالإنسان لحم ودم وعقل ، وليس آلة وتروساً . والحياة الانسانية التى يعيشها هذا الانسان

هى المشاعر والأحاسيس ، وكلها داخل انفعالى لا يُرى ، بل يُحس . والكلمة هى صانعة الإحساس ومُولّدتــه ظاهراً للعيان ، حين تنصهر الآراء وتتحد الانفعالات وتتلاقى وجهات النظر بين الممثل والمــتفرج فى لحظــات رائعة داخل اسى المسرحى . وسط موجة الابتعاد عن الآلية هذه ، يخرج الفرنســى هــنرى باتــيل HENRY BA TAILLE [11] بدعوته المحررة فى كتابه (القناع LE MASQUE) ، وفى مقدمته إذ يقول " إن مستقبل الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالآلية " . لكن عناد كوبــو ورؤيته للإنسان على المسرح لا تؤثر فيه هذه الكلمات ، ولا يحيد عن برنامجه كذلك . بل يظــل عــلى تأكيد فكرة عدم الخلط بين الدعوة الإصلاحية للدراما ، والدعوة الإصلاحية لخشبة المسرح . لأن الإصلاح لا يجرى ولا يتم إلا بعقد معاهدة أو ميثاق بينهما ، لا يسمح لواحد منهما أن يقضى على الآخر ، أو يُضعفه أو يترقى على حسابه بدلاً منه . فإذا كانت مهمة مسرح ألڤييه كولومبييه هى محاولة القضاء على اهتراءات المسرح الرخيص والتحرر منها ، فإن ذلك لا يجب أن يكــون عــلى حساب الوقوع أو الانغماس فى آلية شكلية تسير بالمسرح إلى نفس الطريق الخاطئ الذى كان يسير فيه .

خامساً : التجريب فى الاصطناعية

التجريــب بمعــنى TRIAL هــو التجربة أو المحاولة أو الجهد أو الاختيار . والاصطناعية SYNTHESIS هى تكوين مركبّ من طريق التوحيد الكيميائى لعناصره ، أو من طريق الجمْع بين مــُركبــّات أكــثر بساطــة . أى أن التركــيب SES ضد التحليل ANALYSIS . وإذن فالجَميعَة SYNTHESIS هى نتيجة الجمْع بين الطريحة أو الفرضية أو الرأى العلمى لما يثبُت بعد مــتأخراً . THESIS والنقيضــة ANTITHESIS فى المــراحل الأولى من مراحل الديالكتيك الهيجيلى (نسبة إلى هيجل G. W. F. HEGEL) .

والآن .. مــا الذى وجّه كوبو . وهو الذى استقر على منهج مسرحه إلى فكرة التجريب ؟ هــذه الفكرة التى ولّدت فيما بعد وجهته ناحية المسرح الشعبى . وجعلته ينكب على إصدار عدة دراسات فنية فى المسرح الشعبى أصولاً واتصالاً جماهيرياً ؟ بعد هذه السلسلة من الإخراج الناجح الذى قام على منهجه وأساسه مسرح ألڤييه كولومبييه ؟

أسئلة كثيرة تحتاج إلى التحليل وإلى التفسير .

التفسير الأول : الدعــوة الــتى تلقاها من إيطاليا لإخراج إحدى مسرحيات الأسرار من عصر القرون الوسطى . وقد لاقت نجاحاً باهراً .

التفسير الثاني : هــذا النجاح السابق فى إيطاليا ، يُوجّهه إلى الريف الفرنسى ، وإلى المسارح الصــيفية المكشوفة ، ومن ثم إلى فكرة المهرجانات المسرحية الصيفية التى تُعرف الآن فى كل فرنسا . وكان كوبو هو صاحب اليد الأولى فيها .

التفسير الثالث : استناداً إلى فكرة التجريب السابق ذكرها ، يقبل أثناء الحرب العالمية الثانية إدارة مسرح الكوميــدى فرانسيز ـــ بيت فرنســا المسرحــى العتيق ـــ ليُدخل عليه تجريباً قد يُعينه على نَهْر (التقليدية القديمة) التى سار عليها المسرح طويلاً . لكن الحكومة الفرنسية المحتلة بالنازى آنذاك لم تطرب كثيراً لأفكاره . فانسحب من حلــبة المسرح إلى بورجندى وفى قرية صغيرة فيها ، حيث يقرأ القداس فى معبد صغير كل يوم أحد وفق تعاليم الإنجيل المقدس .

التفسير الرابع : انصرافه عن الإخراج المسرحى وإدارة مسرح ألفييه كولومبييه قد أفسح له وقتاً طويــلاً سرعان ما استغله فى الكتابة والتنظير للمسرح ، من واقع الخبرة العلمية والتطبيقــية التى قضاها فى خدمة المسرح الفرنسى وفى ظهور التجديدية وتقعيد المنهج .

التفسير الخامس : وما هو أقوى تفسيرات التجريبية . وأعنى به عودة كوبو إلى أفكار مؤتمر فُولتا VOLTA الــذى عُقد عام ١٩٣٣ فى روما . وكان مؤتمراً سياسياً أيام فترة صــعود النازية إلى أعلا . هذا المؤتمر الذى أسلمه إلى مفترق طرق بالنسبة لحياة المسرح . ووضع أمامه سؤالاً واضحاً صريحاً يقول " أينحاز المسرح للماركسية ؟ أم ينحاز للمسيحية ؟ ومع أن كوبو كان مسيحياً كاثوليكياً ، فإنه لم يتقدم أماماً على فكرة من الفكرتين الماركسية أو المسيحية . لكنه اختار طريقاً ثالثاً .. وهو ، أن يــنحاز المســرح للشعبية وللشعب . وكان هذا الموقف العقائدى هو نقطة الــتحول فى حياة ومنهج كوبو . فى رفض لأساليب المسرح الفرنسى ومسرح

أوروبـــا الغربـــية بصفة عامة . والذى كان يلهث وراء الغنائية بدل الدرامية ، والصـــوت بدل الإحساس الصادق ، وجماهير المتعة بدلاً من الشعب وأفراده . وكانـــت فكـــرة كوبـــو فى مخاطبة المسرح لكل طبقات الشعب . يُظهر نفسه بمشكلاته القائمة آنذاك . يعرض أفكاره وتأملاته ، يرسم لنفسه — وأمام الشعب — طـــريقه المســـتقبلى . والطريق واضح لا يحتمل طرقاً عدة . إنه طريق تبصير رجـــل الشـــعب بالحقيقة الإنسانية .. وكفى . ودون الدخول فى متاهات ، أو التعلق بأديان أو مذاهب سياسية مطروحة . رغم أن الماركسية قد قدمت مخرجين نابهين مثل ستانسلافسكى وتايروف ALEXANDR TAIROV وغيرهما .

إن المسرح أكبر من هذه الانحيازات ، لأن اتصاله بالناس مباشرة .. بالمؤمن والملحد ، العامل وغير العامل ، المنتج والمتكاسل . ومهمته على وجه التحديد هى الارتقاء بالإنسان ، بصرف النظر عن ديانته ومذهبه وهويته السياسية وعقيدته . فعلى المسرح أن يجد مبررات وجوده ويُعلنها على الملأ ، وعن دوره فى المجتمع ويصرخ بهذا الدور عالياً وبأعلا صوت جهورى . إن المهم فى القضية برُمـــتها هو ميلاد فن مسرحى صاف عاقل ومنطقى يقبله العقلاء من عامة الشعب . فن له موقف محدد وصريح فى الحياة . والدفاع من أجل هذا الموقف (الشعبى) هو الذى رفع من جهود كوبو وإخراجه إلى مصاف المخرجين المفسرين ، وفى تربيته لتلاميذ يقدرون القومية والوطنية ، ويُبرزونها فى دراماتهم وعروضهم من أجل تقديم فن صحى سليم مُعافى .

سادساً : المسرح الشعبى

تتضـــح جهـــود كوبو فى المسرح الشعبى من خلال الجانب النظرى والفكر التأسيسى لهذا المســـرح . وباعتقاد نظرى أصيل ، أن المسرح الشعبى يجب أن يكون للجماهير كل الجماهير على اخـــتلاف طبقاتها وألوانها وتعليمها وخبراتها وثقافتها . وكوبو ، وهو يراجع نفسه — ماضياً وتاريخاً وإنتاجاً — يعتقد أنه وسط الانتحار المسرحى لتأسيس مسرح ألفييه كولومبييـــه ، لم يُعن تماماً بـــ (الحالـــة) الراهـــنة لموقف المسرح الفرنسى ، هذه الحالة التى أدت بالمسرح إلى الوقوع فى براثن الجبرية FATALISM ، الجبرية على قبول مواقف لا تفيد المسرح أو تدفع به إلى الأمام دوماً .

الإحســـاس بالشـــعبية هو إحساس بالقيمة الإنسانية وبالقومية . ويضرب كوبو فى منهجه النظرى أمثلة كثيرة من المسرح الاغريقى ومدى تغلغل الإحساس بالقومية فيه . حيث كانت جماهير المسرح القديم تصل إلى نقطة (التطهير **PURIFICATION**) فى الاحتفالات السنوية المسرحية فى الأعـــياد الدينية ، إذ كانت التراجيديات اليونانية القديمة تسعى بشعرائها المؤلفين إلى الارتفاع بقـــيمة المشـــاهد المسرحى إلى أعلا قيم الإحساس والشعور ، وبث ونشر هذا الإحساس القومى والديـــنى أيضـــاً فى نفـــوس الشباب والشابات من النظارة . كانت هذه العروض القديمة تمتلئ بالانفعـــالات الـــتى تخلع قلوب المشاهدين وتُوجهها ناحية الرفعة والسمو ، وناحية تنشيط العقل واحترام الوجدان عند جمهور أثينا الكبير .

وعلـــى هـــذا النســـق أصبحت التراجيديات اليونانية غنائيات قومية كبرى . فهى عند اسكيلوس فى (الفُرس) ، وعند سوفوكليس فى (أنتيجونا) ارتفاع حق بالقانون الأخلاقى . تماماً [illegible]ـــا هـــى عـــند يوريبيديس فى (الطرواديين) . استعادة لفكرة الحرب الفظيعة المدمرة . هذه [illegible]ـــيات الـــبطلة والآلهـــة أرباب شعر هوميروس العظيم ، كانت بمثابة عنصر العقيدة لدى [illegible] . فى [illegible] درامية كلاسيكية عالية ثرية ، تعرض القصة والحدث فى وقت واحد ، وسط [illegible] يونانيه [illegible]صيلة ، خرجت منها أغلب فلسفات العصر الحديث . فلسفة تحترم القضاء والقدر ، [illegible] المصير . حقيقة أنها كانت فلسفة قاسية صارمة تُمثل القضاء والقدر . فلسفة أقامت [illegible] بين الإنسان والحاكم ، لكنها مع ذلك جسّدت من الأبطال والبطلات الذين جاهروا [illegible] كـــل حُكـــام الظلم والاستبداد . وفى هذا السلوك تكمن بطولاتهم الدرامية . هذا فى [illegible] فماذا كان موقف الكوميديا اليونانية القديمة ؟

[illegible] الصورة متغيرة تماماً . فى اللغة ، كما فى المواقف المسرحية . سعت الكوميديات إلى [illegible] العادية [illegible] حياة أيام الأسبوع . وباللغة الأتيكية **ATTIC** لهجة أثينا القديمة ، [illegible] **ATTICA** [illegible] القريبة من أثينا . حياة فلاح أتيكا . وفى صورة ساتيرية كشفت [illegible] عن الصراع بين أخلاق الإنسان ومعاناته اليومية . سخريته من الحروب والتطاحن [illegible]ـــبه للسلام والطمأنينة .. (راجع مسرحية السلام لأرسطوفانيس) . ووسط هذا الصراع غير المتكافئ قانوناً وأخلاقاً ، تنساب الأغانى والرقصات والكورس .

لم يكن الشعب كله يُحس بتعبير (القومية) بطبيعة الحال . إذا كان هناك نفر من المشاهدين لم تكـــن تعنيه القضية فى كثير . تماماً كأيامنا هذه وفى كل العصور . لكن هذا النفر القليل لم يكن يُمـــثل غالبية الشعب فى فهمه أو حسّه أو أحاسيسه . فالواقع الاغريقى يذكر أن (الجميع) كان يشـــترك فى التمثـــيل ، الكل من فئات كثيرة ، هى فى مجموعها رجال الدين ، والجنود ، والقضاة ورجال القضاء والفنانون ، والشعراء ، والكُتاب ، والعمال والمهنيون ، وكذلك التجار والشباب ، وحتى العجائز والشيوخ فى كثير من الأحيان .

يُـــرجع كوبـــو تمثيل هذه الأعمال اليونانية القديمة بمواصفاتها القومية ، والروحية إلى المعين الشعبى الكامن فيها ، رغم عظَم ونبالة الشخصيات كثيراً فى التراجيديات اليونانية . ونرى أنه على حـــق فـــيما يدعو إليه أو يعتنقه من فكر وتشريح . وبخاصة إذا ما حلّلنا الكوميديات اليونانيةالتى تصبح أكثر فعالية واستقبالاً ، وعرضاً وتحقيقاً فيما يختص بفكرة الشعبية ، أو المسرح الشعبى على حد تعبيره .

هذه الدرامات الإغريقية ما بين تراجيديات وكوميديات ، قد أيقظت من الوعى الإنسانى ، وبلورت من إحساس الثقة بالنفس . ورفعت من الشعب المسكين إلى درجات عليا .

يربط كوبو ميلاد المسرح الشعبى بعصرين دراميين محددين هما : عصر المسرح الأغريقى ، ومســـرح القرون الوسطى . فقد أوجدت درامات العصرين خيوطاً رفيعة وعلاقات دقيقة بالحياة الأخلاقـــية عـــند الشعب فى كل عصر منهما ، تكشف هذه الحقيقة الأصول والمشاهد والمواقف الدرامية ووظيفة المسرح هنا وهناك .

وكوبـــو يعود إلى التاريخ المسرحى الفرنسى .. وإلى القرن السابع عشر الميلادى تحديداً . فيُذكرنا بالمصدر المأساوى المشترك عند كل من كورنى وراسين . ويرفع من قيم جيدة فى الاستعمال الدرامى ، مثل الشرف ، والمجد والرفعة ، والفضيلة والجدارة والسمو والعفو والرحمة . ذاكراً كل ما يعانيه أبطالهما من معاناة ودم وقوانين سماوية دينية ورُتب ، فى سبيل الاحتفاظ بمذاهبهم الأخلاقية الســـامية ، وبخاصة فيما يخص (الوطن) ، وما هو إلا القومية بذاتها . وهى مع ذلك شخصيات ذاتية ترتبط بأخلاقياتها وعُرفها ومفهوماتها ارتباطاً لا يُحل ولا ينقص ولا يقبل التنازلات . ومن هنا يحدث الاصطدام ويصير الصراع التراجيدى . ولهذا فهى شخصيات درامية ناجحة .

ويختلف الأمر عند ثالث كبار الكلاسيكية الفرنسية الجديدة ، وأعنى به موليير . الذى يُكوّنهم تكويناً جاهزاً على خشبة المسرح . يأتون إلينا متدينين أو مدّعين للدين (على غرار طرطوف) . وموليير يحاول أن يُدخل الأخلاقيات فى مسرحه ، لكنه لا يجعلها طرف الصراع فى كوميدياته .

جميلة أفكار المسرح الشعبى .. لكن كيف أخذت هذه الأفكار طريقها إلى التنفيذ أو التحقيق ؟

إن الأفكار تبدو — من وجهة النظر الأكاديمية — نظيفة صافية رائعة . واللغة تسطيع التعبير عن هذه الأفكار بلا أية عراقيل أو مواجهات أو اضطرابات . والعقل الفرنسى يقبل هذه الأفكار الشعبية فى المسرح الشعبى . ومع ذلك فلا يُقدر نجاح كبير بالنسبة للفكرة الشعبية فى المسرح .

لعل زمن الرُعب هو أحد الأسباب الرئيسية فى هذه النتيجة السلبية فى عدم انتشار المسرح الشعبى . فكل ما يقال على المستوى النظرى ، كان يصعب إلى حد كبير تحقيقه على مستوى التطبيق . كما كان لانتشار نوع الفودڤيل VAUDEVILLE الفرنسى(١٢) جهود فى التعمية والتعتيم على أفكار المسرح الشعبى .

كما أن تعبير (القومية) لم يكن يصل إلى ساحة المسرح بنفس القوة التى كان يظهر بها فى الجيش الفرنسى . وعلى ذلك ، فلم يكن بوسع الدرامات فى المسرح أن تصل أو تُحقق مع الشعب خطوات تطبيقية تخص شعار (القومية) . ولم يكن كذلك بالإمكان أن تصل الفكرة الوطنية بين لحظة وأخرى ، أو داخل درامة وأخرى .

وحتى المسارح الفرنسية ذاتها ، فإنها لم تكن تهتم بالتعبير عن مضمون القومية فى الدرامات المعروضة . بيرنى M.E.BERNY مدير مسرح الڤودڤيل الشعبى لا يهتم فى مسرحه إلا بالتجريب السطحى للون مسرحه . وهنرى بوليه HENRI BEAULIEU الممثل لا يحقق كثيراً من الأفكار فى مسرح CLICHY الذى افتُتح عام ١٩٠٣ فى مبنى مسرح مونسى MONCEY .

لم تُنفذ أفكار كوبو فى الشعبية المسرحية إلا تولّى حكومة طليعة الجيش الشعبى السلطة فى فرنسا عام ١٩٣٥ م باشتراك الحزب الاشتراكى الفرنسى والحزب الشيوعى الفرنسى بقيادة ليون بلوم LÉON BLUMM . لكن .. سرعان ما عجزت الحكومة عن تنفيذ برنامجها ، وعادت التشاؤمية إلى كوبو من جديد .

لكـــن كوبو يعود إلى عقل الفنان مرة أخرى . فيرى أن المسرح فى حاجة إلى التجديدية من الداخـــل ، مـــن صُلب واقعه ، ومن حقيقة الاستمرارية التى لا تغيب ، ويجب ألا تغيب عن حياة المسرح أبداً . فى هذا تتحدد المهمة المسرحية وتظهر أطراف الصراع المتصارعة . لم يكن هناك أى خـــيار آخر أمامه ، إلا أن يكون المسرح الشعبى حقيقة لفكرة القومية ، ولكل الناس ، من خلال تجديدية واسعة عريضة هذه المرة . لم تكن تغيب عنه الصنعة أو أسرار المهنة ، فقد زاولها تطبيقاً . ولم تكن تنقصه النظرية ، فقد كان سبّاقاً إلى وضعها . بل لعل خيبة أمله فى حكومة ١٩٣٥ م قد أرشـــدته إلى أن القوانين والقرارات ـــ حتى ولو كانت رائعة وحماسية ـــ فإنها لا تفيد المسرح فى قلـــيل أو كـــثير ولأنها ـــ وبالواقع العملى ـــ تقضى على الأفكار ، وتُعطّل من الإبداع ، وترمى بالابتكار بعيداً بعيداً . وهى الحالة التى كان لابد من مواجهتها ، والانتصار عليها ببرنامج مدروس للثقافة المسرحية .

ـ الثقافة المسرحية مهمة جليلة وخطيرة .

أن نُثقف الناس أو الشعب مسرحياً ، هذا يُلقى عبئاً جسيماً على كاهل المسرحيين والفنيين فى المســـرح مـــا فى ذلك شك . ويدفع بهم إلى المشاق تلو المشاق . إنها رسالة اجتماعية عُليا ، لا يستطيع فرد واحد ـــ حتى ولو كان كوبو نفسه ـــ أن يقوم بها وحده . ذلك لأن المشكلة تصبح قضية منهج ، وخطة وتعليم ، وتعلّم ومشاهدة ، ونقد وتطبيق مسرحى .

والقضية تُصبح والحالة هذه أقرب إلى المفهوم النظرى منها إلى المفهوم العملى أو التطبيقى . وكـــان كوبو أقرب إلى فهم القضية بهذه الصورة الكبيرة والجادة التى تضع الأمور فى نصابها ، بلا تزيـــيف أو إدّعاء . فقد فكّر لانفراج الثقافة المسرحية فى المدرسة التعليمية ، كما فكّر فى المعونة المالـــية الحكومية التى تستطيع الاشراف والتنفيذ على مشروع ضخم مثل هذا المشروع . وكان الأمر يستتبع بعد ذلك الإفصاح عن الإغراءات للدارسين ، بصرف النظر عن حكومية المدرسة أو أهليـــتها . كانت أمامه تجربة نشر الثقافة المسرحية فى الاتحاد السوڤيتى خير مثال على تقدّم الفكر الجمـــاهيرى ، الذى ترك العصر القيصرى كله خلف ظهره ، واتجه إلى الأمام منطلقاً وراء فكرة الثقافة الاشتراكية التى أتت بها الثورة الروسية .

لم يكـــن التفكير فى مدرسة الثقافة المسرحية يعنى تعليم المسرحيين أنفسهم . ويعترف كوبو فيقول : " أستطيع أن أؤكد من خبرتى أن ممثلى المسرح الفرنسيين هم أكثر المحتاجين إلى ثقافة المهنة المسرحية "(١٣) هذا رأى صادق وخطير .

يبنى كوبو رأيه على الواقع الحى المُعاش فى حياة المسرح الفرنسى . فهو لا يستطيع أن يرتفع بالمســـرح أو المهنة المسرحية إلى أعلا . رغم أن المسرح الفرنسى قديم وعتيق ، مسرح له جولاته وصـــولاته فى الكلاسيكية الجديدة ، وفى التجديدية وفى التجريب . مسرح لا يفتقد إلى الكفاءة الفنـــية العالـــية فى ممثلـــيه أو فنانيه .. مسرح لا يعدم الأفكار الدرامية الحرة التى أتت بها الثورة الفرنسية فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى .

وكانـــت المشكلة الكبرى تكمن فى عناصر المهنة المسرحية . لا انضباط فى المسرح . غياب الســـلوك المسرحى ، انتهاك للقواعد الأخلاقية التى تحكم مهنة الإخراج وفن التمثيل . صحيح أن الفن شئ ، والمعرفة المهنية شئ آخر ، لكن طريقهما واحد ، ولا انفصال بينهما فى حياة أى مسرح أيـــنما كـــان ووُجـــد . إن التفســـيرات الذاتية والشخصية فى المسرح هى أُس الفساد ومشكلة المشـــكلات . فـــالدفع (العبقرى) فيها دفع ذاتـــى فـــاشل من الممثلين . لقد كان على المسرح الفرنســـى وســـط أزمته آنذاك أن يعود فيبدأ البحث عن القواعد المسرحية التى كانت قد تاهت واختفت تماماً .

إن غايـــة الـــثقافة المسرحية هى حجب الواقع المؤلم والمستوى الذاتى فى التفكير . وتحقيق الحقيقة المسرحية والدرامية ومتطلباتها وسط كثير من الوعى ، ومن احترام الذات ، ومن الوقوف أمـــام القواعد المسرحية فى تقدير شديد . إن الهدف من الثقافة المسرحية هو توحيد جهود الفرقة المســـرحية لتعمل وفق نظام وأسلوب موحّد محدد ، يُقدم وحدة فنية فى المسرح للدراما ، وبالفرقة الواحـــدة مهمـــا تعدد الممثلون فيها ، فى حلقة من الانسجام والترابط الفنى . هكذا تصل الفرقة المســـرحية ــ وأية فرقة مسرحية ــ إلى درجة التكامل ومشارف الاكتمال . فبدون وحدة الثقافة المسرحية يستحيل حدوث الصدق الفنى المشترك . ولا يستطيع مسرح من المسارح أن يقدم تجديداً فى المهنة دون العودة إلى السليم والنافع من الجذور . فإذا كانت هذه الجذور عطبة أو ميتة ، فمن أيـــن يـــأتى الجديد أو التجديد ؟ ولهذا فالجهود غير الأصيلة والشيطانية ، والصاعدة بغير أساس

كنـــبات اللبلاب ، لا تجد أرضاً صلبة ترتكز عليها ، ولا سماءً تصل إليها فى النهاية . لكنها تظل معلقـــة فى الهواء دون فائدة تُرجى منها . والذين يُعادون العلمية فى الثقافة المسرحية وثقافة المهنة المسرحية لا ينعمون كثيراً إلا بما حصّلوه من قشور فى عالم وعلم المسرح الواسع الممتد بلا حدود . إن النقص فى هذا المجال يُبعد الإنسان الفنان عن الطريق السليم ، باستثناء الفلتات والعبقريات فى فن التمثيل . لكن . . من الذى يقول بأن هذه الفلتات والعبقريات توجد بين عشية وضحاها ؟ أو هل يمكن للمسرح أن يعيش على عدد ضئيل ومحدود العدد من هذه الفلتات والعبقريات ؟ .

والمسرحيون الفرنسيون مسئولون بطريقة أو بأخرى عن هذه الحالة التى تردّى فيها المسرح الفرنســـى . هم قد قصرّوا فى خدمة فن المسرح ، وشُغلوا بأشياء أو بأخرى عن تطوره المستمر ، ونســـوا أو تناســـوا المستوى الجيد الذى كان يقف فيه فى الماضى . ولا حل إلا العودة إلى الثقافة المســـرحية وثقافة المهنة ذاتها . إن تعليم المسرحيين الكبار للممثلين وللجماهير لا يأتى إلا بممثلين مهرة ، يعرفون علوم الجمال والأخلاق المهنية وفلسفة المسرح وحاجات المجتمع ، والصعود بالنفس البشرية إحساساً ووجدان إلى أعلا عليين ، وكان الأمل معقوداً على الشباب فى المسرح الفرنسى .

ويصل كوبو ضمن نظرياته فى المسرح الشعبى إلى توجيهات قيمة أرى تضمينها فى النقاط التالية :

١ ــ يَســـعَدُ جمهـــور المسرح الشعبى إذا شاهد مسرحية تبحث فى تراثه ، أو تستعمل العادات والتقاليد التى كانت سائدة فى القرون الماضية .

فالجماهير الشعبية لا تسعد كثيراً للرومانسيات ، ولا لدرامات العصر الإليزابيثى فى إنجلترا ، ولا لمسرحيات العصور القديمة .

٢ ــ يستوجب عند تقديم الأعمال لجماهير الشعب ، أن تستعمل أسلوباً مسرحياً خالصاً ، بعيداً عن الأسلبة وعن الزخرفة والتنميق .

٣ ــ ليحـــيا المســـرح الشـــعبى من أصله ، ومن حياته الخاصة ، وفى استلهام حقيقى لخصائصه وجوهرياته .

٤ ــ لينطلق هذا المسرح من الأرض والتربة الخاصة به ، التى يعيشها . وليصبغ إبداعات دراماته بأنفاسه لُغة ولهجة وعرضاً وتقنيات بسيطة بدائية ، وبقواعد بسيطة غير معقدة .

٥ ــ لــيُعدّ المســـرح الشـــعبى لدراماته متطلباتها من شكل شعبى يتمتع بالأصالة ، ليُرضى طبيعة وعفوية جماهيره ، وبساطة تفكيرها الطيب الصادق .

٦ ــ ليحمى هذا المسرح نفسه من فلسفة السوفسطائيين فى الفن ومهنة المسرح ، والصيغ الطهوية RECEIPT فى درامـــات مزيفة عن العصر القديم ، والتراجيديات الكلاسيكية ، ودرامات زائفة عند شكسبـــير .

٧ ــ لتنـــبع التراجيديات الشعبية من كورس الفلاحين والرعاة ، ولتخرج الكوميديا الشعبية من احـــتفالات الجماعات الشعبية فى أعيادها واجتماعاتها وتجمعاتها ، وسط أغان شعبية من روح الشعب ، وبشخصيات المكان الشعبى ذاته .

ويـــأمل كوبـــو لو أخُذ بنظرياته ، حينئذ فان التراجيديا والكوميديا سوف تجد بين شعبها وكُـــتابها الدراميين كل من اسكيلوس وأرسطوفانيس وموليير وغيرهم من الكبار المسرحيين . ومع هذه اللحظة سوف يرتفع الأدب الدرامى الشعبى إلى الأعمال العظيمة ومستوياتها ، وليكن عصر النهضة الإيطالى مثالاً على ذلك .

خرجت كوميديا الفن COMMEDIA DELL'ARTE (كوميديا دى لارتى) من جُب أتيلاّنا القديم . شخصية ATELLANA [١٤] نابعة من صميم عادات الشعب الايطالى لتتبلور فى صـــورة المهرج . هذا الارتباط بالتربة هو الذى نشر هذه الكوميديا الأدبية ثلاثة قرون فى المسرح الأوروبى . ولعـــل شخصـــية أتيلاّنا هى كل شخصيات كوميديا الفن التى مثلتها الشخصية كلها بمفردها . بل ولا أبالغ إذا قلت إن شيكسبـــير فى قليل وموليير فى الكثير قد استدعيا شخصياتهم تأثيراً من شخصية (أتيلاّنا) فى مسرح كوميديا الفن . وتتعدد ملامح هذه الشخصية مستقبلاً فى أعمال جان فرانسوا رجنـــار[١٥] JEAN-FRANÇOIS REGNARD (٨ / ٢ / ١٦٥٥ ــ ٤ / ٩ / ١٧٠٩ م) ، شارل دوفريني CHARLES DUFRÉNY (١٦٥٤ ــ ١٧٢٤م)[١٦] . وكذلك فى أعمال كل من بومارشيه وبيرانديللو .

وجُـــبُّ شخصية أتيلاّنا أصل كوميديا الفن ومصدر شخصياتها ، يُخرج لنا سبع شخصيات أساســـية فى الكوميديا تختلف أسماؤها وأحياناً وظائفها فى الحياة الدرامية فى بلد عن آخر فى القارة الأوروبـــية ، وقـــد يتغير تركيب الشخصية قليلاً ، لكنه لا يفقد الأصل الشعبى أبداً . ومن هنا

تلاحمت جماهير الشعب المتفرج مع شخصيات كوميديا الفن تلاحماً يندر أن نجد لـــه مثيل فى تاريخ الأدب المسرحى العالمى . تبدأ المسرحية وسرعان ما يتعرف المشاهد على الشخصية المسرحية ، وقد يـــبدأ معها حوار قصير ، أو يرد على استفسار لها ، أو سؤال أو استفهام استنكارى . وهنا تعظُم عملية التلاحم بين الأحداث والتوقعات من جانب ، وبين المشاهدين من جانب آخر . هذا التلاحم الذى يشد المشاهدين شداً وثيقاً بالأحداث الشعبية التى تعرضها كوميديا الفن على خشبة المسرح نتيجة معرفة الجماهير لأصول شخصيات الكوميديا ، ومن ثَمّ فهم يتوقعون تصرفاتها .

وعـــلى نفـــس القياس ـــ وبصورة أقل قليلاً ـــ نعثر على نفس الرباط الروحى بين الممثل الشخصية والمشاهد فى المسرح الإغريقى القديم ، عندما كانت الجماهير المشاهدة تأتى إلى المسرح لمشاهدة التمثيل ، وهى تعرف الكثير مقدماً عن الأسطورة والميثولوجيا اليونانية القديمة .

إن الارتجال ـــ كمـــا هـــو معـــروف ـــ هو أحد الصيغ المميزة لكوميديا الفن . وما هو مختلف تماماً عن (ارتجال اليوم) الذى قذف بالمسارح الجادة إلى الحضيض . فارتجال كوميديا الفن هـــو ارتجال منظم ، لا يخرج على خشبة المسرح إلا مُوظَّفاً توظيفاً سليماً ، بمعنى أنه ارتجال مقنن ، مُســـبَّبٌ بطريقة مسبقة ، خاضع للمحطات الرئيسية التى تُمثل أحداث وتطور الدراما ، ومرتبط بمراكـــز أدبـــية رئيسية محددة تحديداً صارماً لا يمكن تجاوزها . وهو فى الحالة هذه يصير التزاماً فى الوقت نفسه . على اعتبار أن النظام يصبح حالة ضرورية من حالات التكوين والتصميم المسرحى والإنشائى فيه . حقيقة أنه كانت تصدر بعض التداخلات من الجماهير ـــ وبصورة تلقائية ـــ لكنها فى ظـــنى لم تكن تتعدى الكلمات أو العبارات القصيرة المقتضبة . ولو وصلت كوميديا الفن داخل عروضها القديمة إلى المساحات المرتجلة الواسعة التى خرج بها علينا العابثون بفكرة وآداب المسرح اليوم ، لما عاشت كوميديا الفن ثلاثمائة عام فى كل بلاد القارة الأوروبية ، ولفسدت مسرحياتها ، على اعتبار أن المسرح أو العرض المسرحى هو نظام هندسى قبل كل شئ .

على ما تقدم ، تُصبح التلقائية فى التمثيل والارتجال الذى يقود إليها عاملاً من عوامل رفع الحواجز بين الصالة وخشبة المسرح .. بين الممثل والجمهور . وهذه شعبية وديمقراطية . شعبية أن يشعر المشاهد الذى يرى الممثل بنظرة الاحترام أنه يبادله الحديث أو يتبادل معه الحوار والنظرات . وديمقراطية حين يشعر نفس المتفرج أن له هو الحق كذلك فى التحدث والحركة أو التصفيق بحدة .

أو رفع الصوت أثناء التمثيل . هذه السخونة فى التبادل ، والحيوية فى الصورة الحية أثناء مشاهدة المسرحية — كوميديا الفن — تدفع بكل الموقف برمته إلى نشاط تكثيفى ، وإلى نضارة المنظر ، كما تقود فى الوقت ذاته إلى بساطة طبيعية غير مُتكلّفة ، وإلى مساواة أو على الأقل إحساس جيد بالمساواة بين الشعب المتفرج وطبقات الممثلين . فإذا كان من بين الممثلين من هو يقوم بحركات أكروباتية أو بهلوانية ، فإن كل متفرج سوف يشعر معه بكفاءته الشخصية فى القيام بمثل هذه الحركات ، حتى ولو كان المتفرج كهلاً شاخت به السنون . هذا الإحساس الرقيق الذى يربط بين عبقريات الممثلين فى كوميديا الفن ، وفى المسرحيات الشعبية كذلك إن أردتَ الحقيقة ، وهذا الرباط الوجدانى ، هو أحد الأسرار الهامة فى نجاح المسرح الشعبى جماهيرياً . وإذا تخيلنا مثلاً أن شخصية (دُوتُورى DOTTORE) يمثلها الكوميدى شارلى شابلن CHARLIE CHAPLIN ، فإن كوميديا الفن تعرض لنا سبع شخصيات كوميدية فى مسرحها بين رجل وأنثى . ولنا أن نتخيل بعد ذلك شخصيات أخرى فى كوميديا الفن مثل (تُروفّالدينو TRUFFALDINO) و(أرلكينو ARLECCHINO) و(بنتالون PANTALONE) و(بريجيلا BRIGHELLA) . أو لنقل مرة أخرى ، لنتخيل سبع شخصيات مكررة للممثل الانجليزى تشارلس سبنسر شابلن CHARLES SPENCER CHAPLIN

أى سحر هذا الذى تحمله (الشعبية) وتدفع به إلى خشبة المسرح ؟ هل آن لمسرحنا أن يتعلم من هذه اللغة فى المسرح ؟ عدة شخصيات بسيطة ، سبع شخصيات ، وقد لا تتجاوز العشرة شخصيات . إضافة إلى بعض الأقنعة الضاحكة ، وقليل من مهمات مسرحية (إكسسوارات بسيطة عادية) ونادر من المناظر أو بلا مناظر على الإطلاق . ومع كُل ، وداخل هذا الإطار المسرحى البسيط حقاً ، والخلاّب حقاً كذلك ، يستطيع المسرح أن يصل — بفكر الدرامى الناجح — إلى كل الطبقات الشعبية ، فى صدق وإقناع .

يقف كوبو كثيراً ، مفكراً فى الدرامات الشعبية عند كوميديا الفن ، ويتعلم منها الكثير أيضاً . وهو لذلك لا يستطيع أن يُعيد عجلة التاريخ إلى الخلف . كما أنه ليس باستطاعته كذلك أن يُرجع عقارب الساعة إلى الوراء . لكن كل ما يأمل فيه وينصح به ، هو العثور على (فكرة) جديدة فى القرن العشرين ، يمكن لها أن تستنبت صورة عصرية لكوميديا الفن من جديد ، ولمَ ؟ .

وقـــد تـحدّث جوته J. W. GOETHE كثيراً عن (النوستالجيا NOSTALGIA) وعن التوق إلى الماضي .

إن أمامـنا الدليل واضح على انتصار الشعبية فى المسرح ، ونجد هذا الدليل فى كوميديات موليير وفرقته (بيجار BÉJART) التى جاب بها وبالشباب الفرنسى الهاوى الريف الفرنسى فى الفترة من ١٦٤٥ حتى عام ١٦٥٨ م . وحقق بالفرقة نجاحاً شعبياً منقطع النظير ولسنوات طويلة كمـا يتضح . لم تكن هناك التقنيات المسرحية المعاصرة ، ولم تكن قد اخترعت مسارح المصاعد ، ولا حلقة المسرح الدوّار ، ولم تكن شركة ستراند STRAND البريطانية ، ولا شركة أ . د . ب A. D. B البلجيكية قد وُجدتا بعد لتصنيع البروجكتورات وآلات طرح الضوء وعاكساته . ومع ذلـك ، فإن (بدائية) الشكل المسرحى .. أو طبيعته البعيدة عن الطبيعية ومذهبها ، كانت ذات مذاق شعبى خاص ، كان كوبو يستحبّه ويؤيده كثيراً . وكان كذلك يعترض على مسارح باريسية وفـرق مسرحية ناشئة تلهث وراء التقنيات فى خطأ كبير ومُهلك ، من أجل تأثير وقتى رخيص أو غـير مفيد ، فى حين أنها ترفع شعار (الشعبية) دون أن تنظر فى الأعماق ، أو تنـزل بفكرها إلى الجذور .

يشير كوبو ضمن ما يشير إلى المعمار المسرحي كذلك . وإلى القاعات المسرحية الجديدة التى تُعـد وتُنشـأ فى المســارح الجديدة . وهو يعترض بشدة على تصميماتها ، لأنها لا تراعى أفكار مســرحيات العصــر ، ولا تأخذ بعين الاعتبار روح التغيّر الاجتماعى والتقدم التعليمى والثقافى لـلجماهير . وهو يُحملّ الإدارات واللجان القائمة على عملية المعمار والبناء المسرحى الكثير من الأخطـاء فى حق المسرح نتيجة عدم فهمها لتطور المجتمع وتغيّر الطبقات فيه من ناحية ، ولإغفالها طبيعة وجوهر المسرح المعاصر من ناحية أخرى . ويدمغ أعمال هذه الإدارات واللجان بالروتينية المكتبية التى تُعطل المسرح فى النهاية ، وتُبعده ــ كشكل معمارى ــ عن روح وأحاسيس الجماهير ، وبخاصة الجماهير الشعبية .. السواد الأعظم من الناس . إن الجماليات الحديثة لتفرض على شكل خشـبة المســرح أن تكون ملائمة ومناسبة لمضمون الدراما ، ولأسلوب العرض المسرحى ، حتى يكـون النتاج الفنى منسجماً متسقاً متناسباً . ربط مكان الأوركسترا ــ كمعمار مسرحى ــ بين خشـبة المسرح اليونانى وبين المدرج الذى اتسع لثلاثين ألف مشاهد فى المسرح الاغريقى . هكذا

كانت فلسفة المعمار ، التى تناسبت وانسجمت مع الدراما فى ظهور الكورس هنا وهناك . ولم يكن بالاستطاعة ساعتها قبول خشبة المسرح حيث يجرى التمثيل فى انفصال عن صالة المدرج الكبير .

لكنه لم يكن كذلك بالاستطاعة مستقبلاً أن يظل المعمار على حالته أيام اليونانيين القدامى فى العصر الإليزابيثى عند شكسبير . حيث الفصل ضرورى بين خشبة المسرح وجماهير صالة مسرح الجلوب GLOBE ، وإذن . .

فتبقى قضية المعمار فى المسرح المعاصر قضية تنتظر الحلول . والحلول كثيرة ومتناقضة ، وتنتظر اقتراحاً جاداً وعاجلاً . وهنا يدخل التجريب أو التعديل . التجريب فى إبداع معمار مسرحي يناسب صورة الدراما وشكل المسرحيات التى تصعد على المسرح . والتعديل الذى يُكلف كثيراً ، ويهدم أو يُغيّر على أقل تقدير من معمار قديم ، لكنه على أية حال قد ترسب فى عيون النظارة واستقر .

ولا يتغير رأى كوبو فى قضية المعمار المسرحى هذه عن رأيه القديم الذى ضّمنه منهجه الأول فى مسرح ألفييه كولومبييه . فهو يذكر بالحرف الواحد .. " لا يجب أن نذهب بالصورة المسرحية إلى حد التعقيد . نحن لا نبحث عن الخطوة الأخيرة أو نهاية المطاف ، ولا عن آخر الموضات . ما نريد تحقيقه هو الخطوة الأولى فقط "(١٧)

إن مسرح كوبو قد اهتم بالضرورة بمسرحيات عريضة تجمع حولها جماهير غفيرة من الشعب .

سابعاً : الإنسان ومسرح كوبو

يصعد الإنسان الفرنسى على خشبة المسرح ليمثل شخصية معينة ، وهو ـــ كممثل ـــ الذى ينقل الأحداث المسرحية ، وُينبّه تركيزاً أثناء التمثيل إلى أهميات مضامين الدراما وأهدافها . وكان لابد أمام وظيفته الهامة فى المسرح ، أن يتعرض كوبو لوضعية الإنسان فى مسرحه . والإنسان العصرى على وجه التحديد .

ماذا كان (وَضْع) هذا الإنسان ؟

لقد كان (وحيداً) على حد تعبير كوبو . وأتخيل أنه كان وحيداً فعلاً ، صغيراً ، يشعر بصغر حجمه وسط تقنيات مُتقدمة تسير بسرعة مذهلة إلى التقدم أماماً . وتكون النتيجة الطبيعية بعد ذلك أن يركن هذا الإنسان إلى الانزواء وإلى التقوقع ، وأحياناً بشعور الخوف من المستقبل ، أو أن يرمى بنفسه فى بؤرة الاغتراب النفسى ، أو إلى التمرد على الوضع الذى وجد نفسه فيه اضطراراً .

فإذا ما نظرتُ إلى المستوى الاجتماعى أو التعليمى والثقافى ، وإلى الخبرة الحياتية لهذا الإنسان ، رجّحت أن يميل إلى (وضع) التمرد والمجابهة ، بميزان العقل الثابت .

فهو يشعر أنه كائن ما ، وأنه شئ ما ، رغم أحاسيسه المتضاربة بأنه لا شئ أمام قوة الآلة وعظمة التكنولوجيا . هذه المتناقضات فى حياة الإنسان الفرنسى فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين ، هى التى جعلته يفكر فى أن يرفع عن نفسه ثقل الآلة ، فيطير هارباً إلى الحرية ، الحرية من تعقيدات العصر ومقررات وأحكام البيئة الأوروبية المتمدينة . لكنه مع هذه الحرية يرفض الاجتماعيات كذلك ، ويود من زاوية أخرى أن يكون وحيداً أو يعيش منفرداً . وهذا هو المستحيل . وهذا وذاك قد دفعه إلى النرجسية والأنانية وحب الذات[١٨] NARCISSISM الأمر الذى جعله يُغفل العقيدة والقانون ، ولا يُفكر إلا فى نفسه وذاته ، ولا يطالب إلا بحقوقه ومتطلباته . وأمام (حالة) الإنسان هذه ، كان من الأهمية بمكان التدقيق فى الشخصيات المسرحية عند كوبو ، التى ما هى إلا الإنسان بشحمه ولحمه . هذا الموقف الغريب والإنهزامى للإنسان الفرنسى فى بدايات القرن العشرين ، قد وجّه مسرح كوبو إلى اختيار درامات تشد من أزر الإنسان ، فى بحث عن مشكلاته وتعقيداته النفسية الداخلية ، وفى ربط الإنسان بالمسرح إنقاذاً لذاته . ووضع المسرح نُصب عينيه مساعدة الإنسان الفرنسى على تخطى عقباته ، وعلى استعادته إلى روح الجماعة ، وعلى إعادته إلى إنسان جديد يفكر فى البناء بدل الهجر ، وفى الحرية المقننة التى تسمح بتعايش ديمقراطى سليم بعيداً عن الأنانية والوحدة والتشاؤم والأفكار الفردية السوداء . حتى يظهر الإنسان الجديد فى الدرامات الفرنسية حاملاً للواء الخلاص ، مطمئناً متفائلاً فى المسرحيات ، بطلاً دراميا أو شعبياً لا يأبه للواقع الذى فرضه العصر أو التقنية المتقدمة عليه أو على بنى جنسه . إنسان يعُمق إلى الحقائق ، يحترم عقله فى غير خضوع لدرامات البوليفار

وكوميديات المسارح التجارية الرخيصة ، ولا يهتم بمؤلفى الفودفيل وضحكات أعمالهم التى تذوب وتختفى آثارها بعد العرض كما يختفى البخار ويتلاشى .

هذا التحوّل فى انسان عصر كوبو مدين للمسرح فى مهمته الاصلاحية هذه . لأنه ولّد قوة ودفعــة دامغــة فى تكوين وبناء هياكل الشخصيات فى الدرامات . وكان لابد أن يحدث التأثير ، ويحدث التغيير كذلك فى حياة الإنسان مُشاهد المسرح . باعتبار العلاقة الأكيدة والوثيقة التى تربط المسرح بالمجتمع ، وبانسان هذا المجتمع .

ثامناً : ملاحظة هامشية

يجدر بنا أن نذكر فضل المخرج الفرنسى فيرمين جِمييه أستاذ أستاذى زكى طليمات [١٩] فى خــروج فكرة المسرح القومى الشعبى الفرنسى عام ١٩٢٠ م إلى حيّز الحياة المسرحية الفرنسية . وفكــرة (الشعبية) التى اهتدى إليها فى المسرح هى فكرة واقعية من وجهة نظره تماماً . فهو ابن الشعب كما يسمونه فى التاريخ المسرحى . أبوه عامل جلود فى أحد المصانع ، وأمه كانت خادمة بأحد فنادق عمال النجارة .

" لا تخجلوا من الصعود على خشبات المسارح الشعبية " . تعبير كان يكرره جِيميه لطلابه فى العلوم المسرحية . " ليس هناك أشرف من التمثيل للشعب "[٢٠] والتعبيران لفيرمين جِمييه أصدق دليل على إيمانه بالشعبية فى المسرح .

هذه ملاحظة .

وفــيما يختص بتعبير (المسرح الشعبى) . فإن الأمانة العلمية تقتضينى أن أذكر أن موريس بوتّيشــيه MAURICE POTTECHER (١٨٦٧ ـــ ؟) الكاتب الدرامى والمدير المسرحى الفرنســى كــان أول المــنفذين لفكــرة المسرح الشعبى فى الريف الفرنسى ، حين كوّن بقريته BUSSANG أول مســرح للشــعب ، رافعاً شعار مسرحه (الفن من أجل الإنسان) ، خارجاً بالتمثــيل إلى الساحة العامة فى القرية ، مفترشاً مسرحه الأرض العارية إلا من السماء ، وبممثلين شبان كلهم من هواة التمثيل والفن المسرحى فى BUSSANG .



V. Hugo *Tudor Mária* címü drámája a Théâtre National Populaire-ben. J. Vilar rendezése (1955)

Anouilh *Poggyász nélkül* címü drámája a Théâtre Montparnasse-ban.
A. Barsacq rendezése és díszlete (1951)



المسرح القومى الشعبى

١ ـ تودور ماريا ـــ **ڤكتور هوجو**

٢ ـ بلا أمتعة ـــ **چان أنوى**

ديكور وإخراج أندريا بارساك .

لم يطلق بوتّيشيه علـــى مسرحــه اســم (المسرح الشعــبى) لكنه آثر أن يسميه (مسرح الشـــعب) . قد يبدو أن الاختلاف لغوى فقط ، لكنه فى الحقيقة ليس كذلك . إن هذه التسمية الجديدة .. مسرح الشعب ، كانت تعنى المفهوم الذى وُلد مسرحه من أجله . بمعنى ليس المهم عنده أن يكـــون المســـرح شعبياً ، لكن الأهم أن يعمل المسرح بريبرتواره كاملاً ــ تخطيطاً وتنفيذاً ــ لصالح الشعب ومن أجل الشعب . يُعلل بوتّيشيه هذا الاختلاف فى عنوان المسرح فى كتابه المعنون (مسرح الشعب) الذى أصدره عام ١٨٩٨ م بأن فكرة المسرح الشعبى التى لا يميل إليها ، إنما تعـــنى مـــن وجهة نظره أن هذا المسرح يتجه بدراماته وعروضه ناحية طبقات معينة من الشعب الفرنسى . وبخاصة طبقات غير المتعلمين .

لكن فكرته التى انبثقت عن جهوده باسم (مسرح الشعب) ، إنما تهدف إلى إذابة الطبقات الفرنســـية ، ووضعها جنباً إلى جنب بنفى وإلغاء المسافات الشاسعة التى تقوم بينها . وحتى بدفع اللبس عن فهم نظريته (المسرح للشعب) فإنه لا يريد أن يلغى أو يحذف من مسرحه الطبقة المثقفة أو طبقة الإليت **ELITE** طبقة الصفوة أو النخبة المختارة الممتازة . كلا . بل وعلى العكس ، إنه يود فى مسرحه أن يستبقى هذه الطبقة كممثلة للشعب الفرنسى المتقدم ، ليقدم لها مسرح الشعب درامات ومسرحيات ذات مستوى ثقافى عالٍ يرفع به بقية مستويات الشعب الفرنسى ، حتى ولو كانوا هم الكثرة أو الأغلبية بين صفوف الشعب .

والفكرة بصورتها التى شرحها بوتّيشيه فى منهجه الشعبى ، تعمل على الارتقاء من أسفل إلى أعلا ، وهو ما يُسلحها بالعقل والمنطق . إذ أثبت ولا يزال يُثبت تاريخ المسرح العالمى والعربى أن النـــزول بالمسرح ودراماته ومسرحياته إلى مستوى الجماهير البسيطة عادة ما يقود هذه المؤسسة الثقافية إلى الهبوط الفكرى وإلى السقوط الثقافى . إن أعظم ما فى الفكرة من وجهة نظرنا أنها عون لجهـــود كوبو فى إقامة مسرح إصلاحى . ويتفق كلاً من كوبو وبوتّيشيه على مواجهة الميلودراما الفرنسية فى المسرح ، وعلى إزالة وتحطيم المهرجين من إمبراطوريتهم .



V. Hugo *Tudor Mária* cimű drámája a Théâtre National Populaire-ben. J. Vilar rendezése (1955)

Anouilh *Poggyász nélkül* cimű drámája a Théâtre Montparnasse-ban.
A. Barsacq rendezése és diszlete (1951)



المسرح القومى الشعبى

١ ـ تودور ماريا **ڤكتور هوجو**

٢ ـ بلا أمتعة **چان أنوى**

ديكور وإخراج أندريا بارساك .



شارل ديلان CHARLES DULLIN

(١٢ / ٦ / ١٨٨٥ . ١١ / ١٢ / ١٩٤٩ م)

شـــارل ديلان الممثل والمخرج المسرحي الفرنسي . بدأ حياته الفنية في الريف وفي العاصمة باريس ، بالتمثيل أولاً في مسرح الفنون THÉÂTRE DES ARTS حيث مثّل دور سمارچاكوف في دراما دستويفسكي (الإخوة كارامازوف) . ثم انتقل ممثلاً إلى مسرح كوبو (ألفييه كولومبييه)، حيث تقابل هناك مع زميله الفرنسي لوى جوڤيه LOUIS JOUVET . في عام ١٩٢٢ م يؤسس مسرح الأتيلييه TÉÂTERE DE L´ATELIER ويبقى في إدارته حتى عام ١٩٤٢ م . كـــان شـــارل ديـــلان هـــو أول مـــن قـــدم الكـــاتب الإيطالـــي بمسرحـــه فـــي فرنســـا LUIGI PIRANDELLO لويجـــي بيرانديللـــو (٢٨ / ٦ / ١٨٦٧ ــ ١٠ / ١٢ / ١٩٣٦ م) . ثم نقـــل فرقتـــه إلى مسرح ساره برنار THÉÂTRE SARAH-BERNARD وقدّم أول مسرحية لسارتر G.P.SARTRE بعنوان (الذباب LES MOUCHES) . وأدار لفترة قصيرة في چنيف بسويسرا قسم المسرح في بيت الفنون .. (MAISON DES ARTS) .

ثم عـــاد بعـــد ذلك إلى باريس . في التمثيل اشتهر بالأدوار الساخرة والأدوار الشاكّة .. CYNICAL مثل ڤولبـــون وريتشـــارد الثالث . وفـــي الإخـــراج كـــان حليف (التياتراليـــة THEATRICALITY) . أقـــام خشـــبة المســـرح ذات الأبعـــاد الـــثلاثة THREE-DIMENSIONAL وبتحكّم الخط واللون في الأبعاد الثلاثة . عارض الطبيعية . اهتم في إخراجه بعنصـــري الرقص والموسيقـــى . وغـــزا تـــدريباتـــه الإخراجية بالباليه ومشاهد (البانتومايم) PANTOMIME التمثـــيل الصامت أو فن التمثيل الإيمائي حيث التعبير بالإشارات . عمل مُربياً مسرحياً ، وتبع منهجه تلاميذ ورواد كثيرون ، من أشهرهم چان ڤيلار JENAN VILAR وچان لـــوى بـــارو JEAN-LOUIS BARRAULT . كتب ذكرياته عن المسرح الفرنسي في كتابه SOUVENIRS ET NOTES DE TRAVAIL D'UN ACTEUR (ذكـــريات ومفكـــرة عمل لممثل) . كتبه عام ١٩٤٦ م .

• عالـم شـارل ديـلان

مع أن ديلان قد كتب كتابه السابق الإشارة إليه عام ١٩٤٦ ، أى قبل وفاته بثلاث سنوات فقط وفى سن الواحد والستين ، فلم يكن محتملاً أن يكتب ديلان عملاً نظرياً على وجه الإطلاق . ظـــل طوال حياته مشغولاً بالتمثيل والإخراج ، وبالتمثيل قبل الإخراج ، ولعله فى ذلك كان وفياً للمهنة التى بدأ بها حياته وشهرته . إذ تنحصر كل نظرياته تقريباً فى أسرار (التمثيل المسرحى) . وضـــمن اجتهاداته القيمّة ، يتعرض فى كثير بالشرح والتحليل والأمثلة والتدريبات لمدرسة الفن الصـــامت (البانـــتومايم PANTOMIME) وفى عمق الممثل الجيد صاحب الخبرة والكفاءة ، العـــارف بالكثير من قواعد مهنة الممثل أو قواعد (اللعبـــة) الفنيـــة . ولا شـــك أن تفســـيره للفـــن الصامت ، وتناولـــه فـــن الارتجال IMPROVISATION يُضيف جديداً إلى عالم الفن المسرحى ، خاصة وأن كلاً منهما أصبح من المواد العلمية الرئيسية فى العصر الحديث داخل كليات ومعـــاهد تعلـــيم الفنون ، باعتبارهما الركيزة الحقيقية الأولى التى يقوم ويستند عليها فن التمثيل المعاصر . والملاحظ من نتائج التدريبات الشاقة والمتابعة لفنى الصامت والارتجال ، أنها نتائج واقعية وملموسة ، خاصة بعد أن حُددت مناهجها وتعددت جهود التطوير فيها فى ما بعد ديلان ، على يد چـــان لوى بارو وغيره من المهتمين بترقية هذا النوع من الفنون . ولعل أعمال الفرنسى مارسيل مارســـو MARCEL MARCEAU (٢٢ / ٣ / ١٩٢٣ م) فى فرقته الخاصة بفن البانتوميم المسرحى خير دليل على ما نقول .

يولـــد ديـــلان من صُلب أسرة أنجبت عشرين طفلاً . أبوه من صغار المُلاك . لم يعرف كل أخوته ، فعندما شب لم يبق منهم إلا أربعة فقط . يرحل ديلان وهو فى سن الرابعة عشرة من العمر إلى المديـــنة الواسعة ليون LYON فيعمل مساعد بائع تجارى ، ثم موظفاً بالحكومة . وسرعان ما يشـــــدّه المســـرح الفرنسى بسحره إليه . وكان بينه وبين نفسه — يتردد كثيراً فى امتهان مهنة المسرح . فهو قصير القامة ، غير نام جُسمانياً ، صوته ضعيف . ومع كُل ، فرغم اعترافه بذاته ، إلا أن ذلـــك كان يدفعه دفعاً إلى غور تجربة المسرح . تعصف عاصفة مالية بأسرته فتبيع الأرض . وينـــتهز هو هذه الفرصة ويرحل إلى باريس ، متجولاً بين ملاهيها تحت اسم ظريف جذاب اختاره لنفسه . هو LAPIN AGILE (الأرنب خفيف الحركة سريع الخاطر) . وكلما حاول الاقتراب

مـــن المسرح كلما أصابته خيبة الأمل . حتى استطاع التجوال والعمل أحياناً فى مسارح الضواحى بالقرب من باريس .

ـ أول الغيث قطرة .

ينتـــبه إلـــيه مرة أندريا أنطوان المخرج الفرنسى ومؤسس المسرح الحر ، ومفجّر المسرح الطبـــيعى . فـــيعمل معه ديلان فى مسرح الأوديون ODÉON ويُحب ديلان الطبيعية والمسرح الطبـــيعى إلى فترة محدودة فقط ، أى حتى تنمو مداركه مستقبلاً ، لنجده أحد الدعاة إلى رفضها رفضاً باتاً فى المسرح الحديث . ويُقّدم ديلان بعض التجارب على المسرح الطبيعى وبقيادته . فى عام ١٩١٠ م ينتبه مرة أخرى إلى جهوده مسرح الفنون THÉÂTRE DES ARTS ، ويتصادف فى نفس العام أن يتولى المخرج الفرنسى جاك روشيه J. ROUCHÉ إدارة مسرح الفنون الذى يضع برنامجاً للتجديد المسرحى فى المسرح .

فى عـــام ١٩١٢ تُتاح الفرصة للأرنب خفيف الحركة سريع الخاطر شارل ديلان للإخراج المسرحى ، بعد فترة لا بأس بها قضاها فى التمثيل على مســـارح الضواحـــى ومســـارح قليلة فى بـــاريس . فـــيُخرج فى مسرح روشيه ــ داخل فكرة التجديد ــ أول مسرحية للدرامى الألمانى كريستيان فردريك هيبل[1]

CHRISTIAN FRIEDRICH HEBBEL

(١٠ / ٣ / ١٨١٣ ڤينا ـــ ١٣ / ١٢ / ١٨٦٣ م) مسرحيته التى كتبها عام ١٨٤٤ م بعـــنوان ماريـــا ماجدولين MARIA MAGDALENE لكن حظه يأفل مرة أخرى عندما تتغير سياسة مسرح روشيه إلى إنتاج الدرامات الموسيقية .

ويتعاقد معه جاك كوبو فى مسرح ألڤييه كولومبييه ، فيمثل دور (أرباجون) بخيل موليير فى إجـــادة منقطعة النظير . ويبتسم له الحظ . يُدعى إلى مسرح فيرمين جمييه فيذهب . ويظل هاجسه القـــديم يصـــاحبه فى إنشـــاء معمل مسرحى يختص هو بتوجيهه وبوضع برامجه الفنية . ومنذ عام ١٩٢١ يبدأ فى تدريس فن التمثيل فى المدرسة التى أنشأها باسم ÉCOLE NOUVELLE DU COMÉDIEN ويتبع نظام كل من كوبو وجمييه ، فيسافر مع طلابـــه للتدريب العملى على نظام (المعسكر الفنى) فى الريف ، فى نيرونڤيل NÉRONVILLE ، ثم يعود ومعه تلاميذه بعد الصيف وتدريباته إلى باريس . فى الموسم المسرحى ٢٢ / ١٩٢٣ م يـــؤجـــــر مســـــرح منتمـــارتـــر

ويقـــدم علـــيه مســـرحية الدرامـــى الأســـبانى كالدرون THÉÂTRE MONTMARTRE CALDERON DE LA BARKA (١٦٠٠/١/١٧ ــ ٢٥ / ٥ / ١٦٨١ م) المعنـــونـــة (الحـــياة حلم) LA VIDA ES SUEŃO التى كتبها عام ١٦٣٥ م . والتى نقلها فيما بعد إلى مســـرح الأتيليـــيـــه . بعد أن باعت زوجته كل حُليّها ذهباً وفضة وأثاث بيتها من أجل المسرح الجديد .

فى هـــذا المسرح الجديد قدم شارل ديلان لأول مرة الايطالى لويجى بيرانديللو على المسرح الفرنسى ، وفى نفس هذا المسرح ارتفـــع اسم الفرنسى الكاتب أرمان سالاكرو[٢] ARMAND SALACROU (٩ / ٨ / ١٨٩٩ ــ ؟) وكـــذلك اسم زميله الدرامى مارسيـــل آشـــار [٣] MARCEL ACHARD (٥ / ٧ / ١٨٩٩ ــ ؟) .

أتاح المسرح لشارل ديلان أن يفتح طريق العالميات أمام الجماهير . فقدم عدة أعمال لليونانى أرسطوفانيس (الطيور ، السلام) ، كما قدم (يوليـــوس قيصر لشيكسبـــير) ، المروحـــة IL VENTAGLIO لكـــارلـــو جـــولـــدونى CARLO GOLDONI (٢٥ / ٢ / ١٧٠٧ ــ ٦ / ٢ / ١٧٩٣ م) ، ومسرحية تحويل الدائرة إلى أربعة زوايا KVADRATURA KRUGA تألـــيف الدرامـــى السّـــوْفيتى ڤالنـــتين بتروڤيتشْ كاتاييف VALENTYIN PETROVICS KATAIEV (٢٨ / ١ / ١٨٩٧ ــ ؟) والتى كتبها عام ١٩٢٨ م .

وفى معملـــه المسرحى التعليمى يتخرّج فوج كبير من الممثلين الملتزمين بأصول المهنة نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر كل من :

MARGURITE JAMOIS, JEAN - LOUIS BARRAULT, MADELEINE ROBINSON, JEAN VILAR, RAYMOND ROULEAU, ANDRÉ PARSACQ, MICHEL VITOLD, MARCEL MARCEAU, ALAIN CUNY, JEAN MARAIS, JEAN MARCHAT, PIERRE VALDE, MARCEL HERRAND .

لكـــن الحرب العالمية الثانية تقطع هذا الوصل المسرحى التعليمى الجاد وهذا الخط التربوى المسرحى ، فيرحل ديلان إلى بيته فى الريف ، ولا يعود إلى باريس إلا عام ١٩٤٠ م . فُيسلم إدارة مسرح الأتيليه إلى تلميذه أندريا بارساك .

ويُجرّب الأرنب خفيف الحركة سريع الخاطر من جديد . يرحل إلى مسرح ساره برنار وإلى فرقـــته التى كانت تعمل آنذاك على مسرح المدينة THÉÂTRE DE LA CITÉ . هناك يُقدم عام ١٩٤٣ م الذباب لسارتر ، ويلعب شخصية جوبيتر JUPITER فى نفس المسرحية . ويضع من حياته ست سنوات كاملة لهذا المسرح تستهدف مضاعفة الجماهير ، وتوجيهها إلى مسرح المتعة الحقيقى .. مسرح الكلاسيكيات . لكنه ينفصل عن المسرح عام ١٩٤٧ م ليسافر بفرقته فى جولة تســـتغرق العـــامين ، بدلاً من الوقوع فى التنازلات . ومع أن حياة شارل ديلان مليئة بالنجاح فى التمثيل وفى الإخراج ، فقد كانت مليئة كذلك بالاضطرابات والخيبة . إلا أنه كان يحاول الصعود فى كـــل مـــرة وبعد كل كبوة ، بفضل تعاليمه وجهوده وإصراره على إقامة مسرح جاد ، وتظل حياته المسرحية بين الشد والجذب حتى يدخل مستشفى سانت أنتونى (القديس أنتونى SAINT ANTHONY) فى بـــاريس لإجراء عملية مفاجئة . وبعد العملية فى يوم ١١ / ١٢ / ١٩٤٩ تفارقه الروح إلى السماء .

* * *

مـــن هـــذا العالم الواسع .. عالم ديلان ، تتضح لنا جهود خاصة فى أكثر من مهنة فى المهن المسرحية ، إلى جانب محاولة تاريخية هامة فى حياة المسرح الفرنسى ، بل فى حياة المسرح العالمى ، وأعنى بها حركة الكارتل CARTEL .

هل لنا أن نُلقى الضوء على هذه المهن وعلى حركة الكارتل ، كمدخل لمنهج شارل ديلان ؟

تدلنا القراءات والصور له على أنه كان إنساناً وفناناً . ينقل تأثيراته ويُوحى بها إلى كل من حولـــه من الفنانين والفنيين . كان يتنقل فى كل لحظة فى حياته على المسرح بين شخصيات عدة . فهو الفنان المتقد الفكر ، وهو المتعدد الفكر فى آن واحد . وهو الحكيم العاقل والطفل النـــزق ، وهـــو أحـــياناً المـــتحمس جاداً لفكرة من الأفكار ، وهو كذلك الساخر المتهكم فى أقصى صور الســـخرية والتهكم SARCASM . وهو يصرخ فى إخلاص شديد فى وجوه الممثلين والطلاب ، بيـــنما هـــو يستمع إلى مشاهدهم وإنجازاتهم فى المسرح بصبر ودأب وحساب شديد . وهو الفنان

الفـــلاح الماكـــر الذى يُطلق الدعابة مصحوبة بغمزة العين الفكهة المليحة . يقول عنه أندريا أوبى ANDRÉ OBEY " ديـــلان إنســـان غريب وطبيعى فى آن واحد "[٤] .

أطلق عليه الفرنسيون صفة (ANIMATEUR) وهى تعنى بالإنجليزية ANIMATE أى الرجل المُفعم بالحيوية والنشاط ، والروح معاً .. فى سبيل المسرح وتقدمه .

هذا هو ديلان الإنسان الفنان .

أ ـ ديلان .. المدير الفنى للمسرح .

بـــلا تنازلات ، وفى جرأة مُقنّنة ، رسم ديلان ريبرتوار مسرحه السنوى ليقوم أساساً على منطق الفكر وخطة المدير المفكر . حملت الدرامات التى اقترحها وقررها فى برامج مواسمه المسرحية ثورية المضامين الدرامية ، بما لم تشهده خشبات مسارح باريسية كثيرة أخرى . وبذلك بَعُد ريبرتوار مسرح الأتيلييه عن درامات الشراب المُخفّف عند البوليڤار ، وعن مسرحيات الغرائز السطحية ، وعن درامات توهم وتُخدّر العقول وتُدغدغ الحواس وتُليّنها . كمدير فنى اعتمد ديلان الحكمة فى بقاء العروض الناجحة لتستمر أطول وقت ممكن دون نزعها من الريبرتوار . وبهذه الرؤية السليمة عُرضت مسرحية (ڤولبون) ثلاثمائة مرة على مسرحه .

كان شريفاً فى الإدارة . أحياناً ما يقبل أن ينـــزع مسرحية ناجحة أخرجها ، ينـــزعها من الاســـتمرار ، ليُفســـح المجال على خشبة المسرح لزميل أو تلميذ له يكون جاهزاً ومتأهباً لعرض مســـرحيته هـــو الآخر . كما حدث مع الدرامى أرمان سالاكرو ومسرحيته (باتشولى) فى بداية حياته الفنية .

ومع أن الجماهير الفرنسية لم تنفعل كثيراً بالدارما . إلا أن اقتناع ديلان بالدراما والكاتب معاً ، جعله ينحاز لوجهة نظره الشخصية . ويتعاقد على ثلاث مسرحيات أخرى للكاتب الجديد أرمان سالاكرو .

ب ـ ديلان .. المخرج المسرحى .

وفى الإخـــراج ، نتعرف على شخصية أخرى ، أو وجه آخر من وجوه الفنان . لم يبدأ أبداً من نقطة فرض رأى المخرج على الآخرين ، وبخاصة على المؤلف الدرامى . سواء كان هذا المؤلف من أصحاب الباع الدرامى ، أو كان جديداً يُقدم انتاجه المسرحى لأول مرة على خشبة المسرح . بمعنى أنه لا يعطى رأياً نظرياً جاهزاً فى البداية عن صلاحية المسرحية من عدم صلاحيتها .

ديلان كمخرج يُوظف مهنته ونفسه لتجسيد مفهوم المؤلف الدرامى ، وفى جرأة وإخلاص . لم يكـــن يجـــد غضاضـــة فى التعّرف أو حتى الأخذ برأى الآخرين ، حتى ولو كانوا من المخرجين الناشئين ، وهو المخرج الكبير حقاً . خطة الإخراج عنده تقوم على أساس الدخول إلى عمق الفكرة الدرامية لكشف المخابئ فيها وطرحها عارية مكشوفة على المسرح . ومع أنه كان لا يميل كثيراً إلى التقنية الاصطناعية المُغرقة فى الأشكال والألوان ، إلا أنه مع ذلك كانت تستهويه فى الدراما إمكانية فُرص التقنية المعقولة أو المقبولة فى غير مبالغة . وهى نفس الفكرة التى دعته مستقبلاً لإدخال كل مـــن فـــنىّ الباليه والارتجال داخل العروض التى أخرجها للمسرح . احترم إلى حد التقدير كلمة الشاعر والدرامى ، ودار كثيراً حول تفسير العبارات والكلمات . وهو كمخرج لم يكن يجرؤ على بـــدء إخراج المسرحية دون إعداد كل ما يدور حول العمل من علاقات للشخصيات ، إلى تفسير لهـــا ، إلى انـــتقالات المشـــاهد ، إلى أمـــاكن تطور الدراما نفسها مرة ومرات ، ولحظات تطور الشخصيات المسرحية عبر أدوارهم . كان الجانب التفسيرى والتحليلى هو حجر الزاوية فى خطة الإخراج ، وقبل كل شئ . فى استعماله للفن الصامت وفن الارتجال جنباً إلى جنب الحوار الدرامى فى مسرحه ، استطاع ديلان أن يكشف عن أصالة فن التمثيل النابع من الرؤية الإخراجية التفسيرية الدقيقة من ناحية ، وأن يُقدّم نسيجاً شفافاً متناسقاً متضافراً مع فنىّ الصامت والارتجال ، فى ضفيرة درامية انسيابية مقبولة . الكلمة مع المايم والرقص داخل إطار المطاوعة واللّدونة **PLASTICITY** ووفق المنطق والإمكانية المستطاعة **POSSIBILITY** ، دفعًا بالصورة المُيسّرة على المسرح . ففى مشـــهد المعركة فى (ريتشارد الثالث) عند شيكسپـــير تُجسد المعركة[١٢] اثنا عشر شخصية من راقصى الباليه يعكسون عنفها وقسوتها . وفى استعانة بمؤلفين موسيقيين مهرة مثل أوريك **AURIC** وديلانوى **DELANNOY** وميلو **MILHAUD** .

جـ - ديلان .. الممثل .

كان ممثلاً بارزاً فى عصره بين زملائه فى المهنة . فى بداية حياته انتصر على قِصر قامته بالعمق فى فن الممثل . وتفوق على حدود طبيعته الفيزيكية بالانتباه والتجربة الحياتية ، والملاحظة الشديدة لكل ما يجرى حوله . ومن حسن الحظ أن مثّل دور (سمار چاكوڤ) فى (الأخوة كارامازوڤ) ، فـــالدور بقفـــزاته وطفراته كان مناسباً لشخصية ديلان قبل تطورها فى عالم التمثيل . لكن إصرار

ديـــلان على إصلاح آلة النطق وتمحيص الكلام عنده ، قد جعل شخصيته تقبل أدوار مسرحيات أخرى أكثر اتساعاً وأوسع انتشاراً حتى وصل إلى تمثيل أدوار مسرحيات غايـــة في الصعوبة ، مثل (الملك لير) ودور أغسطس في دراما (سنّا) لبيير كورني .

لعـــل كل هذا النجاح في التمثيل يعود إلى الدروس النظرية أو المحادثة التي كتبها بعنوان (أتـــريد أن تكون ممثلاً أم حكاية عديمة القيمة ؟) . والمقصود بالسؤال المُوجّه من ديلان إلى تلميذ الفن المسرحي .. هو ، الإخلاص أم عدم الإخلاص في مهنة التمثيل ؟

اســـتطاع ديلان كممثل أن يُقيم جسراً ثابتاً راسخاً في كل دور بين الشخصية المسرحية ، وتفهّـــم مراحلها وسلوكها وخطوات التطور فيها ، وارتباطها بالآخرين على خشبة المسرح . وقد خصّـــص ديلان بحثاً نظرياً عن (التمثيل) عنونه كالآتي : (ميلاد وحياة الشخصيات على خشبة المســـرح) ، يشـــرح فيه طريق الأعماق عند الممثلين حتى وصولهم إلى منتهى الدور أو الشخصية المســـرحية الـــتي يضـــطلعون بها ، مُتطرقاً إلى الخبرات الذاتية للممثل وتأثيرها في بناء وتركيب الشخصية على المسرح .

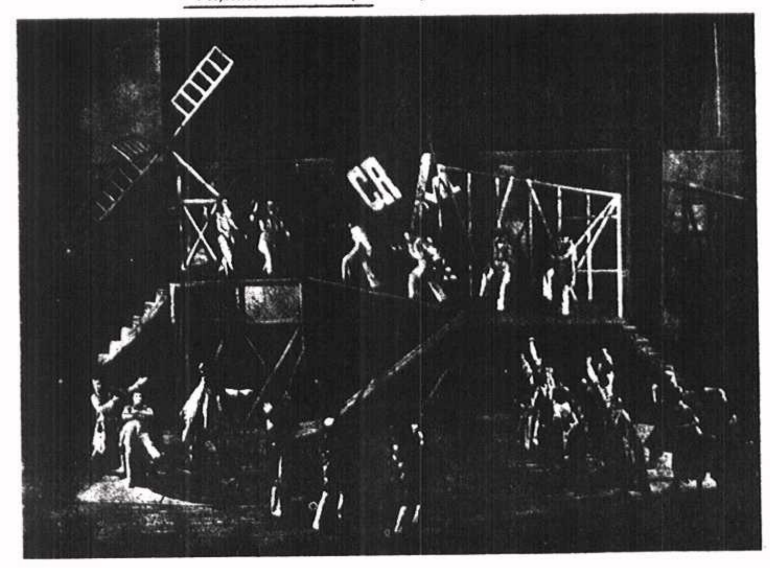
د ـ حركة الكارتل . CARTEL MOVEMENT

شارل ديلان هو واحد من زعماء حركة الكارتل مـــع الزمـــلاء لـــوى چوڤيه LOUIS JOUVET ، چورج بتويف GEORGES PITOËFF جاستون باتى GASTON BATY .

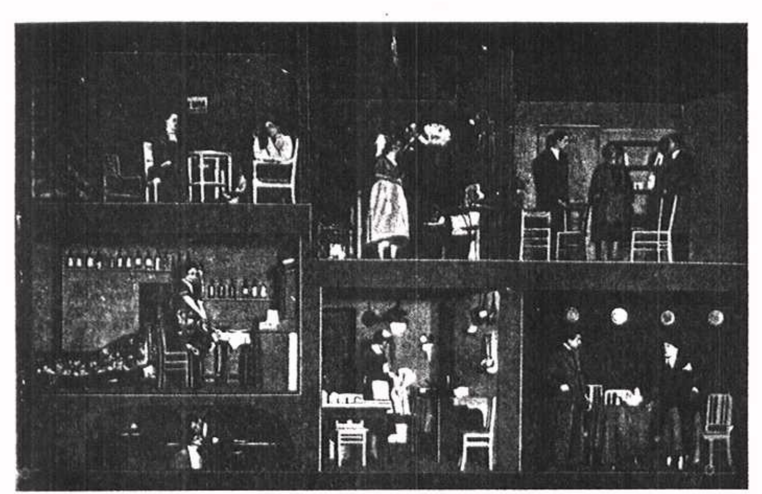
وكلمة الكارتل تعنى معنيين اثنين . المعنى الأول هو التحدى الكتابي الذى كان معمولاً به في القـــرن السابع عشر في الكلاسيكية الجديدة وفي دراماتها ، التحدى طلباً للمبارزة . والمعنى الثاني للكلمة هو الاتفاق المكتوب بين دولتين أو طرفين ، ويُستعمل التعبير بين الطرفين خاصة عند تبادل الأســـرى . اتفاق على الحد من وطأة التنافس بين طرفين للتوجه معاً من أجل عمل مشترك . وقد التزمت حركة الكارتل في المسرح والتزم أعضاؤها الأربعة بالمعْنيَيْن تماماً . كما التزموا واعترفوا بأن أصل فكرتهم التعاهدية هو الأستاذ چاك كوبو .

حـــددت خطـــة التعاهد بين الأربعة الكبار ــ وكلهم ممثلون ومخرجون نابهون ، ومخلصون للغايـــة كذلك ــ العمل لإصلاح حال المسرح الفرنسى ، ومناهضة الطبيعية ، والخروج من حالة التجمد أو الركود المُجْتَمَعِى (ACADEMICIAN) أو الأكاديمى ، التى تؤيد اتباع تقليد فنى أو

Mejerhold rendezése (Crommelynck: *A csodaszarvas*)



١ ـ إخراج مايرهولد



Pitoëff rendezése (Bruckner: *Les Criminels*)

٢ ـ المذنبون إخراج چورج بتويف

فلســفى مُعــين لفكــرة يقوم عليها هذا التقليد ، كما دخل فى أعمال معاهدتهم معاداة سذاجة البولــيفاريةّ ومســـرح (البوليڤار) ودراماته . هذه هى خطوط التعاهد فى بساطة ووضوح . ولما كانت كل هذه المظاهر المسرحية التى كانت تسود المسرح الفرنسى كان لها من التأثير الكثير على الجماهير ، فإن مهمة حركة الكارتل ـــ كما تبدو من التعاهد ـــ تبدو صعبة ومُرهقة التحقيق .

ومـــع ذلـــك ، فقد اجتمع الأربعة الكبار يوم ٦ يوليو من عام ١٩٢٧ م ، يجمعهم حب حقيقى لمسرح متطور منتظر ، يهدف إلى التعامل بالشرف والإنسانية . وتوالت اجتماعات التعاهد بينهم كل أسبوع ، وفى ديمقراطية لم تلغ أو تؤثر على كل واحد منهم أو على أسلوبه أو منهجه فى المســـرح الـــذى يعمـــل فيه أو يُزاول فيه فنه وحياته . كانت حركة التعاهد حركة إخلاص نقى للمسرح ، ولعل هذا النقاء هو سبب تخليد هذه الحركة فى تاريخ المسرح العالمى .

تمخضت لقاءات الأربعة الكبار عن تقديم عروض مسرحية مشتركة ، تقدم اتجاهاً جديداً فى مســـرح فرنسا ، يحمل ويأخذ على عاتقه الإعلان عن لون مسرحى يحمل الرصانة وحقيقة جوهر المسرح . وكانت النتيجة للحركة كالآتى .

١ ـــ نجاح فى محاصرة الطبيعية .

٢ ـــ حصار للأكاديمية التقليدية .

٣ ـــ فشـــل فى الانتصار على البوليڤار ، الذى كان متعمقاً فى الجذور عند وجدان الجماهير التى استعذبت الخفيف والضاحك والهزيل من المسرحيات .

٤ ـــ شـــبه فشل فى الاستحواذ على كل الجماهير التى كانت تنتمى بطريقة أو بأخرى إلى السائد والسيّار فى المسرح الفرنسى .

وبقى الصراع .. الصراع بين الفكر الجديد والتقليد القوى الذى لا يهتم بأمر ترقية المسرح أو النهوض به ، أو بذل الجُهد لحركة تغيير فكرية فى الفن المسرحى . قدّمت الحركة الطليعية عدداً لا بـــأس به من كُتاب المسرح الملتزمين بالفكر الحديث . لكن الحركة الرائعة لم تستطع كذلك أن توجد درامات عصرية تلتفت إليها الجماهير . فعلت دراما جيرودو أو لسالاكرو تأثيراً جيداً جداً للحركة ، لكن ماذا تفعل درامتان وسط بحر راكد من الدرامات التقليدية الأخرى ؟ لم يجن الكبار

فرنكاً واحداً يدخل فى جيوبهم من حركة الكارتل ، بل كانوا يصرفون — وبسخاء — على تثبيت الحركة ودفع المسرح الفرنسى إلى الأمام بشتى الطرق وبمختلف الوسائل .. لكن هيهات .

وظـــل الأربعة الكبار مجددين فى المسرح وليسوا ثواراً . حتى جاءت الحرب العالمية الثانية لتوقف — وبطريقة غير مباشرة — الجهود الطويلة التى بذلوها من أجل إصلاح المسرح الفرنسى . وهكذا أُسدل الستار على حركة الكارتل .

لكن الحقيقة التى يجب ذكرها ، هى أن شارل ديلان لم يتخلّ طوال حياته عن فكر الحركة فى كـــل حياته المسرحية التى عاشها مديراً فنياً ومخرجاً وممثلاً ومعلماً لفن التمثيل المسرحى . كما أن سياســـة الحــــركة ذاتها قد دفعت فيما بعد بمسرحيين آخرين إلى العودة إلى المنبع ، وأقصد بذلك التمســـك بما أعلنته الحركة أولاً عا م١٩٢٧ م .. حركة التجديد والتفكير . وكان من أثر ذلك اتجاه جان ڤيلار أحد تلامذة ديلان إلى تجديد يؤدى إلى ميلاد المسرح القومى الشعبى ، واتجاه آخر فى مدينة ليون يتزعمه ويتبناه المخرج الفرنســـى روچيه بلانشـــو ROGER PLANCHON فى مسرح المدينة THÉÂTRE DE LA CITÉ وچان داستى JEAN DASTÉ فى مسرح القديس إيتين SAINT ÉTIENNE . وكلهم خرجـــوا مـــن حـــركة الكارتـــل ، ومـــن التعاهد على الكلاسيكيات كطريق مُعبّد لمسرح يهزم كل مساوئ مسرح فرنسا .

بل لعل هذا التيار الراقى للحركة هو الذى شجّع كتاباً آخرين من خارج فرنسا على الكتابة الجـــادة للمســـرح ، مـــثل دوريـــنمات DÜRRENMATT ، لوركا LORCA ، برخت BRECHT وغيرهم .

أولاً : منهج التمثيل

مـــن إحقاق القول أن نذكر أن جهود شارل ديلان تنقسم عادة إلى قسمين هامين . أو هى تسير — وفى وقت واحد — على خطين متوازيين ، هما منهج التمثيل ومنهج الإخراج . ولعل هذا يـــرجع إلى اشتغاله بالمهنتين (التمثيل والإخراج) فى وقت واحد . جانب مهنى يُعضّد ويُقوّى من الجانب الآخر بالتمثيل والتدريب والممارسة وتأكيد الذات .

يتلخص منهج التمثيل عند ديلان فى الخطوات التالية :

١ ــ قــراءة المسرحية التى يشترك فيها الممثل بالتمثيل ، مهما كان حجم دوره . ثم إعادة القراءة من جديد بلا ضيق أو أدنى ملل . فى محاولة تلو المحاولة لفهم المضمون الدرامى الذى يسعى إليه كاتب الدراما .

٢ ــ تغــيير كــتابة كل ملاحظة للمؤلف أو المخرج فى النسخة المسرحية وإحلال (الاستماع ، الإنصــات ، الإصغاء) بدلاً منها .. أى نقل الحروف إلى تعبيرات المسرح . وهى الوظيفة الأولى للممثل الجيد المتطور .

٣ ــ تجميع وضم هذه الملاحظات بعد تغييرها للغة الممثل ، إلى (حصّالة) ذهبية وذهنية ، هــى فى معناها (مخيلة الممثل) .

٤ ــ إجراء التحديدات بالنسبة للدور المسرحى . بمعنى تصوّر كل مشهد على حدة . وتحديد نقطة البداية فيه ، ونقطة النهاية فيه كذلك .

٥ ــ انتظار الرؤية الإخراجية بالنسبة للدور . وأقصد بها ألا يتسرّع الممثل فى تحديد الرأى بالنسبة إلى دوره تحديداً قاطعاً أو جامداً مستقراً STATIC وإلا فقــد الممثــل فى دوره الحركــة والحــياة ، وكلاهما لازم لمراحل الدور . فإذا ما جاء دور التحليل للدور وتتابعت جلسات التدريب جلسة تلو جلسة ، استبدل الممثل كل التعبيرات والصناديق المُبهمة المغلقة ، بأفكار الدور ، حيث يحتفظ الممثل ساعتها بمفاتيح هذه الصناديق المُبهمة المغلقة فى يده وفى حوزته ، فى سهولة ويسر بعيداً عن الخلط والتذبذب والمعاناة واللبس .

٦ ــ يكسب الممثل من انتظاره الرؤية الإخراجية ــ السابق ذكرها ــ إمكانية اجتياز دوره ، إلى التعامل مع بقية أدوار زملائه الآخرين معه ، الممثلين فى نفس المشهد .

٧ ــ حفظ الدور عن ظهر قلب .

٨ ــ دراسة واجب الصباح فى التدريبات كل مساء . ليُنفّذ الممثل ــ أولاً بأول ــ العمل البحثى التمثيلى الذى قطعه ووصل إليه فى جلسة التدريب الصباحية . وفى هذه المراجعة المسائية ، يــتم للممثل إلقاء أو إعادة إلقاء الجمل والحوار إلقاءً سليماً ، يتغلّب فيه على الجمل غير المُطوّعة أو الصعبة . وقبل إلقاء هذه الجُمل ، لابد من وضع اليد على الأفكار والانفعالات

التى تُعبّر عنها هذه الجُمل ، وإلا جاءت خاوية وفارغة من فن التمثيل الحقيقى . وتجرى هذه الإعادة المسانية بعيدة عن خشبة المسرح ، وعن الجو المشحون لجلسة التدريب .
وفى هـــذه (الحالـــة) الهادئـــة نسبياً ، يُحدد الممثل فى قطْعية أماكن التنفس فى الجمل ، والوقفات ، وأنواعها ، كما يُحس ويستشعر إيقاعات المشاهد المختلفة ، والمضامين الدرامية والشعرية للحركة الداخلية .. دوافعها ونوازعها ، ومخارج الحروف ، ووضعية حروف المد واللين وأماكنها فى الدور والمشهد .

٩ ـــ (كمـــا يذكر ديلان عن نفسه) " فلا ضير أن يسأل الممثل أحد المشاهدين لجلسة التدريب عـــن رأيـــه فيما قدمه من مشاهد ، ومن خطوات فنية قطعها فى الدور " . مع الأخذ بكل ملاحظات المُشاهد بطبيعة الحال .

١٠ ـــ دراسة ومعرفة مسارب ومداخل خشبة المسرح التى يُمثّل عليها ، وعدد الأدوار فى الصالة. ليضع الممثل فى اعتباره ـــ أثناء التمثيل ـــ قوة الصوت ، جرم الصوت المناسب للمشهد ، فى تحديد دقيق لانفعالاته الكثيرة والمتغيرة على الدوام . وحتى يخلق تناسقاً HARMONY بين ما يُقدمه وبين المعمار المسرحى الذى يؤدى عليه دوره .

١١ ـــ عدم التمثيل للجمهور . لأن مهمة الممثل تكمن فى أن يستقطب هو الجماهير إليه عبر تمثيل الدور المسرحى ، وأثناء إلقائه هو لنفس الدور ، فتحدث شرارة الاتصال بينه وبين المشاهد. والدور المسرحى هو المُحرّك وهو الباعث لهذه الشرارة ولا شئ غيره . أما الاتجـــاه إلـــى الجمهـــور فى غير موضعه ، فهـــو استجـــداء لا فـــائدة منه . إننى أعنى بـــ (المُحرّك أو الباعـــث) هـــذا اللمعان أو الألمعية التمثيلية التى يُبديها الممثل فى دوره . وهو كلما كان غائصـــاً فى الدور ، غير منتبه للجماهير ، وكلما كان غائراً فى سلوك الشخصية المسرحية ، كان ناجحاً ومؤثراً وحائزاً على إعجاب الجمـــاهـــير ومستحـــوذاً علـــى مشاعـــرهـــا وأحاسيســـهـــا فى الـــوقت نفسه . وهو ما أطلق عليـــه علمـــاء المســـرح (الحضـــور PRESENCE) .

١٢ ـــ اهـــتمام الممثل من جانبه بكل متعلقات دوره جزء ضرورى وأساسى من مهنته . بمعنى أن يبدأ الممثل مُبكراً فى تنظيم التعامل مع قطع إكسسوار دوره ، وفى ترتيب سلوكه مع القناع

إن وُجد ، ومع الأزياء ، ومع الحركات المتصلة بهذه المهمات التكميلية فى المسرح . وإدراك مـــثل هذه العلاقات فى دقة ، وإبداء السلوك المنظم نحوها فى انضباط على خشبة المسرح ، يُبرز مغناطيسية بين المسرح والصالة ، مهما كانت درجة البُعد والمسافة بين الممثل والمتفرج .

١٣ ـــ عـــــدم الاستجابـــة للممثل من إحساس الضياع أو السقوط . وهو إحساس طبيعى من أحاســـيس (مهـــنة فن التمثيل) . ففى مرحلة تقدّم الدور وقطع مسافات طيبة فى تكوين الشخصـــية المسرحية ، أحياناً ما يطرأ على الممثل إحساس كاذب وخادع ، بأنه فاشل تماماً فى دوره ، وبأن ما يؤديه أو ما قطعه من طريق لا فائدة منه ، ولن يُعينه أو يُجديه فى العبور بالشخصية المسرحية إلى شاطئ الأمان . ويشعر الممثل وسط هذه (الحالة) المفاجئة بأنه (لا شئ) ، وأنه عاجز عن (الاستمرارية) . لكن تحليل هذه الظاهرة فى علم النفس ، هى أنه كلما اقترب الممثل الجيد من ليلة العرض الأولى ، كلما طرأ عليه مثل هذا الإحساس . أمر عادى وغير مستغرب . وما على الممثل الفنان إلا أن يعبُر هذا الإحساس الكاذب ، بعد أن عـــرف بأسبابه النفسيـــة متجـــاوزاً مثل هذه اللحظات ، إلى متابعة مراحل الدور فى أمان واطمئـــنان شديدين . فهـــذا الإحساس المفاجئ لا يترك خطورة إلا عند الذين لا يفهمون قواعد علم النفس ونظريات علم النفس التمثيلى .

يذكـــر ديـــــلان فى هذه النقطة رأيه فيقول " لم أكن ممثلاً مرتاعاً من الذين يُحجمون عن الأشياء "(٥) . بل على العكس ، كان اقتراب الافتتاح يُصيبه بحالة من التحفّز ، فى تضاد مع حالة علم النفس ، فتُسرع نتيجة لذلك ضربات قلبه وتُسرع دورته الدموية ، ويعتريه نشاط آدمى ملحوظ .

١٤ ـــ المـــثـــل المـــاهر هو الذى يُحوّل الجماهير إلى ناصيته ، بالإخلاص فى انفعالات الدور ، وبتنســـيـــق هـــذه الإنفعالات وترتيبها ، وبتطويعها لحركته المسرحية المحددة . وكل هذه الترتيـــبـــات فى المهنة التمثيلية تحوّل جماهيره إلى الاشتراك الفعلى فى (العملية) التمثيلية ، رغم بقاء الممثل ممثلاً ، والمتفرج متفرجاً . هذا هو الواقع . ولكن الواقع الداخلى الذى يجب أن يظهـــر ، هو اشتراك المشاهد أثنـــاء التمثيل فى اللعبة المسرحية ، وهو أحد مهام الممثل الماهر .

١٥ ـــ الاحتراس قبل العرض ، والمقصود هنا قبل بداية التمثيل ، وقدر الإمكان ، من الضوضاء الجانبية فى المسرح وعلى الخشبة من تركيبات المناظر وإعداد الديكورات وزيارات للضيوف وما يُشابه ذلك من اضطرابات لفن الممثل . وكلها تُبعد وتُعطل الممثل عن البدء والتحضير النفسى ، وعن الاندماج فى الفترة التى تسبق ظهوره على خشبة المسرح . هذه مرحلة تمهيد نفســـى بالغــة التأثير . وإذن فلا مناص من احترامها فى كل دور مهما صغر حجمه وقلّت أهميته .

١٦ ـــ يشـــير شـــارل ديلان فى منهجه للتمثيل إلى ما أسماه (الاشتراك الفعلى للممثل) . وتبدأ مرحلة الاشتراك الفعلى لحظة دخول الممثل إلى الخشبة وهو تحت الأضواء المسرحية ، وتحت عـــيون الآلاف من المتفرجين . فإذا لم يشترك الممثل بالفعل ، فإنه يدخل إلى المسرح ويؤدى دوره ثم يخـــرج ولا يُحس أحد من النظارة بذلك بتاتاً . أى يدخل ويمثل ويَخْرُج دون أن يقـــدم شيئاً . بمعنى أنه لا يظهر أمام المشاهدين . هذه الحالة تعنى أن الممثل كان خارج فعل الاشتراك . وهذه كارثة بطبيعة الحال تُنبئ عن جهد ضائع فى المهنة المسرحية . ويُنبه ديلان إلى أهمـــية الاشتراك الفعلى عند الممثل وإلى ضرورة تواجده على المسرح ، مُفسّراً المشكلة عـــلى أن الاشتراك الفعلى شئ لا يُمكن الامساك به ، بل هو يُدرك حسياً بواسطة التمثيل وفنه الجيد . وهو كالزئبق ، باعتباره مجموعة عوامل تمتاز بالحساسية الشديدة ، وتنتج وتؤثر بالإحســـاس وحده . وطبيعى ألا تُرى إدراكاً ، باعتبار أن الاشتراك هو وحى من موحيات الإشعاع الداخلى للوجدان . فالاشتراك الفعلى للممثل حـــين يظهر ، فلا يمكن لكائن من كان عدم الإحساس به أو استقباله وبالتالى تقبّله . حتى ولو كانت للمتفرج القابع فى الصالة عداوة شخصية مع الممثل الذى يمثل الدور والذى يتمتع بكراهية المتفرج . ومهما اختلفت وجهات النظر عند الجماهير فى الدراما أو الإخراج ، فإن الاشتراك الفعلى تقوم دعائمه على قُـــدرة الممـــثل وحده . قدرته على الغوص فى أعماق دوره ، وعلى إبراز انفعالاته فى دقة شديدة ، وعلى ألمعية ظهور هذه الانفعالات بما يُناسب المقام الدرامى . وأخيراً فى التعبير عن الـــدور المســـرحى ، فى بُعد عن المبالغة ، وابتعاد عن رفع الصوت فى غير طائل ، والتصنّع

والاصطناع ، وإعداد كل أدواته الفنية والمهنية كممثل إعداداً مُسبقاً مُدعماً بحركة الجسد وانضباطية الانفعال واتزان الصوت وتحديد حركة الأطراف باليدين والقدمين والرأس .

ويتم إيصال واجبات الاشتراك الفعلى عند الممثل فى ارتباط شريف ومُوثّق بما قدمه المخرج للممـــثل من توجيهات وأفكار ومواضع انفعالات ، فى ضبط للدخول والخروج إلى ومن الخشبة المسرحية .

والممثل الذى لا يستطيع بعد كل هذه الشروح والارتباطات تنفيذ ملاحظات المخرج ومنهج الدور ، هو ممثل مسكين . وهو أحياناً ما يلجأ إلى عدم الاستجابة نتيجة عجزه أو عدم قدرته على تنفـــيذ الملاحظات ، فيبتدع أو يختار أسلوباً غبياً فى التعبير ، يقوده لا محالة إلى أسلوب مشابه فى التمثـــيل . وتمسّـــك الممثلين الكبار بعدم الرضوخ أحياناً لوجهة نظر الإخراج فى مهنة التمثيل — خاصة مع مخرجين ناشئين — يقودهم إلى مثل هذا الغباء . الأمر الذى يفقدون معه تجديد أنفسهم ، ويتحجرون عند مستقر واحد ، فيدمغون أنفسهم بكليشيه اصطناعى مُمل ، تتكرر فيه شخصياتهم فى كـــل مســـرحية ، مهما اختلفت الدراما وبعُدت الشخصيات عن بعضها البعض فى التركيب والانشاء والتحليل .

ثانياً : مدرسة الميلودراما MELODRAMA

فى كتابه عن ذكريات المسرح

SOUVENIRS ET NOTES DE TRAVAIL D'UN ACTEUR

يُفـــرد شارل ديلان بحثاً واسعاً عن الميلودراما . وهى هى نفس الميلودراما التى كانت سائدة وممقوتة فى الوقت ذاته من كل المجددين للمسرح الفرنسى ، وهو واحد منهم كذلك .

لكن ديلان على خلاف آراء غيره ، يُعزى الفضل كل الفضل فيما تعلّمه فى مهنة الممثل إلى الميلودراما . وهو يعترف فى هذا البحث — وفى شجاعة وصدق — أنه لم يتعلم من أحد . وليس فى رأيه هذا إنكاراً لجميل كما قد يُظن . وإنما الحقيقة تكمن فى أن تأثير التمثيل الميلودرامى كان تأثيراً بالغاً على شخصيته كممثل ، وبخاصة فى السنوات الأولى من حياته مع فن التمثيل . إلا أننا نُفسر احـــترامه للميلودراما هنا بأنه إخلاص للمدرسة التمثيلية التى نشأ بين أحضانها ، وتعلم فيها طرق الأداء التمثيلى الميلودرامى .

فكيف كانت سمات هذه المدرسة يا تُرى ؟

دخل ديلان إلى عالم المسرح من الباب الخلفى بلا شهادة فنية ، بل بالهواية الصادقة وفقط . تفتحّت عيناه على شكل من أشكال المسرح ، وطريقة عجيبة من طرق التمثيل المسرحى أصبحت مرفوضـــة بالقطع الآن . لكن هذه الطريقة ذاتها ، هى التى استحوذت على انفعالات وأحاسيس ، بل وعقول الجماهير الفرنسية فى عشرينيات القرن العشرين . هذه حقيقة . حبال سميكة على خشبة المســـرح الطبيعى عند أندريا أنطوان لتجسيد الطبيعية فى عروض المسرح الطبيعى تعلم ديلان فى مسارح الطبيعية ومسارح الميلودراما ألف باء الممثل . الدخول والخروج إلى ومن خشبة المسرح . الرجل الوغد أو الشخصية اللئيمة تدخل إلى المسرح تدُب بأقدامها عالياً ثم تدلف بسرعة فائقة إلى المسرح ، لتقف فى علامة إطالة **PAUSE** ، وبعدها تبدأ الحوار . أحياناً ما يضحك الجمهور لهذه الطبيعية الفارغة ، أو الميلودراما الزاعقة البعيدة عن الإنسان والإنسانية . لكن .. هكذا كان الحال فى المسرح . وأحياناً ما كان نفس الجمهور يُصفق بشدة نتيجة الانفعال الميلودرامى المصطنع .

ولم يتأثر ديلان ـــ رغم إعجابه كبادئ وناشئ ـــ بكل هذه التقنيات والملاحظات المسرحية الميلودرامـــية أو الطبيعية بسذاجتها وبدائيتها . كان يُجرّب بنفسه بالفكر وبالإحساس وبالفهم . وكانت محاولاته وتجاربه هذه غريبة بطبيعة الحال عن فن التمثيل التقليدى السائد . وكان منطقياً أن يصطدم الناشئ بأسلوب ساد واستمر ، لكن ديلان لم ينهزم . وظل مستمراً إلى منعطفات تُمثل قيَماً حقيقية ، وتُنبئ عن عصرية لفن التمثيل المسرحى . كان يسمع ملاحظات ، أو لنقُل نصائح كبار المســثلين أبطـــال مسرح الميلودراما ، ثم يصمت ولا يأبه لها كثيراً . استمع مراراً إلى أكبر وأعظم الممثلـــين الشعبيـــين فى عصــــره بـــول فيليـــكس جوزيف تيليد **PAUL-FÉLIX-JOSEPH TAILLIADE** (١٨٢٦ ـــ ١٨٩٨ م) ، الذى اعتلى كل خشبات المسارح الفرنسية ، محققاً بدور نابليون قمة النجاح الميلودرامى .

حقـــيقة أن الميلودراما لا تُضيف كثيراً إلى الفن المسرحى الحقيقى ، إن لم تكن أسوأ الأنواع الدرامية فى المسرح بصفة عامة . وأن شخصياتها شخصيات هميونية توحى بالضخامة ولا تُوجدها تأثيراً على الخشبة . لكن ديلان مع ذلك قد استفاد من الإلقاء المُضّخم الذى كانت تمتاز به ، ومن شكل (العظمة) الكاذب الذى كانت تصنعه الميلودراما صنعة كاملة على الإحساس فى المسرح .

ومع كل ما تقدم ، فحين يُعهد إليه بتمثيل دور (سامارچاكوف) فى (الإخوة كارامازوف) بدلاً من الممثل الذى كان يقوم بالدور ، وبفضل من المخرج چاك كوبو ، فإن ديلان ينجح فى عبور أول مشاق مهنة التمثيل ، وفى الابتعاد عن مألوف المسارح الريفية وبعض المسارح الباريسية التى كان قد عمل ونشأ فيها ، فى ارتفاع عن أشكال تمثيلية مؤذية للعين منفّرة للأذن ، رامياً بنفسه فى أحضـــان استعمال مُخيلّته فى تحقيق الذات الفنية للدور المسرحى عبر الفهم والصدق والإحساس والانفعال .

ثالثاً : فن الارتجال . IMPROVISATION

بعـــد خبرة عشرين عاماً قضّاها ديلان فى التمثيل المسرحى ، يهتم بفن الارتجال ومكانته فى التمثيل العصرى الحديث . حتى يرى الممثل ما بداخلها من إمكانيات المهنة التمثيلية بُغية استعمالها والإفـــادة مـــنها ، وبأقصى درجة كاملة . يعمل فن الارتجال على مساعدة الممثلين على استنبات وابـــتكار أدوات التعبير الذاتية عند الممثل ، وبفعل الممثل نفسه . حتى يكون الابتكار طبيعياً غير مُقَلّد أو منقولاً .

وهـــذا الارتجال الذى نعنيه هنا ، يختلف بطبيعة الحال عن الارتجال الذى ساد كوميديا الفن اخـــتلافاً كبيراً . فبينما ارتجال كوميديا الفن يرتكز على ارتجال حوار متسق مع الفكرة أو الموقف المســـرحى . فـــإن الارتجـــال الذى يشير إليه ديلان لا يلغى الحوار المسرحى فى الدراما ، بل هو يستشـــرف منـــه تخـــــريجـــات ذات حـــدود معينـــة ، تُضيف شكـــلاً من أشكال الذاتانية INDIVIDUALISM ، وأبعاداً ثرية إلى فن التمثيل . وهذا الشكل الارتجالى لا يخضع لصدفة أو المهارة كما هو عند كوميديا الفن ، وإنما هو ارتجال يقوم على التعليم والتدريب وترقية وجدانيات الفـــنان الممثل . وليس غريباً فى العصر الحديث أن ينضج الارتجال ليتقدم الإلقاء والتمثيل والفن الصـــامت ، وليصـــبح هو الأساس فى مهنة فن التمثيل . لقد وصلت مقررات مادة الارتجال لأن تكون هى الأساس فى التدريب إلى إصلاح كل الأخطاء الشائعة التى يقع فيها ممثلو العصر . وأعنى بهذه الأخطاء النطق غير المستقر للحوار ، وعدم اللباقة فى استعمال الأطراف .. اليدين والقدمين ، وســـرعة الإلقـــاء الخاطئة ، والبّبغاوية فى التقليد ، والضغط على بعض الحروف بلا سبب مُبرَّر .

وكلها أخطاء فاحشة فى فن الممثل . لكنه لا يراقبها أو ينتبه إليها ، بل لعله يُمثل دوره ، ولا يدرى من أمرها شيئاً .

فى مـــنهج فن الارتجال يقترح ديلان على تلاميذه الكثير والمتعدد من التدريبات التى تهدف جميعها إلى قواعد هامة فى فن الممثل . وتحْظُر هذه الاقتراحات على الممثل أن يلفظ بحرف من دوره على المسرح أو ساعة التدريب المسرحى قبل أن يحاول أن يفعل الآتى :

أ ـــ أن يُحسّ .

ب ـــ أن ينظر إلى ما حوله .

جـــ أن يرى قبل أن يرد على حوار زميله .

د ـــ أن يُنصت .

هـــ ـــ أن يسمع .

وحـــتى يُطـــبق ديلان هذا التمرين الارتجالى ذا الخمس خصائص ، فإنه يُقدم لنا مثالاً على التطبيق (أنقله بحرفه من كتابه) .

ـــ أُنظر إلى الطبيعة أو المكان .

ـــ و .. إتبع طيران طائر أو عصفور إلى الميدان .

ـــ أنصت إلى حشرة تدب على حشيش حديقة .

ـــ إستمع إلى أجراس كنيسة قادمة من بعيد .

ـــ إستمع إلى وقْع أقدام رجل يقترب .

ـــ دقِّق السمع لحوار غير واضح يصل إلى الرجل المقترب .

ـــ شُمّ رائحة عطر جيدة .

ـــ إستنشق هواء الصباح النقى .

ـــ الإحساس برائحة كريهة .

ـــ حاول وَضْع يدك فى ماء ساخن .

ـــ إلمس قطعة قماش خشنة .

ـــ إلمس قطعة حرير ملساء بالغة النعومة .

ـــ ذُق وتذوّق طعم فاكهة طازجة منـــزوعة من شجرة فى الحال .

ـــ تذوق عدة أنواع من الخمور (النبيذ) .

ـــ إشرب شراباً مُراً .

يســـتعمل ديلان فى تدريبه هذا الحواس الخمس التى وهبها الله لنا فى الحياة . وهى حواس البصـــر ، والسمْع ، والشم ، واللمس ، والمذاق . وهو بهذا التدريب يريد أن يستعمل الممثل كل هـــذه الحواس استعمالاً ابتكارياً ، بدلاً من تعطيلها أو تعطّل بعضها عن العمل والنشاط أثناء فن التمثيل . ويرى ديلان أن فى استعمال هذه الحواس دفع بالتلاميذ فى الفن إلـــى التعامل مع العالم الخارجى للأشياء والخواص . وهو ما أسماه فى فن الارتجال (صوت العالم الخارجى) .

وفى تحليلـــ الفلســـفى لظاهرة صوت العالم الخارجى عند ديلان ، نُضيف فنقول : إن فن الارتجال فى أحد أركانه هو حلقة من حلقات اتصال الممثل المسرحى بالعالم الخارجى المحيط به أثناء قـــيامه بتمثـــيل دور مـــن الأدوار . ومع أن هذه الحواس تفعل رد فعل لها فى خارج دائرة الدور المسرحى ، ولا تنبع من الداخل عند الممثل كالإحساس أو الانفعال أو الصوت ، إلا أنها مع ذلك تتلاحم مع أدوات الممثل ، وتنفذ إلى الأعماق ، لتتحول فيما بعد كمكوّن وعنصر عام يُمثل قاعدة أساسية يرتكز عليها فن التمثيل العصرى . فالعين (البصر) ترى ما حولها قبل أن تُمثل متطلبات الـــرؤية أو حركة البصر فى الدور المسرحى .. أى أن الحركة الارتجالية تكون سابقة على الحركة الفعلية على المسرح . بذلك يصبح أساس الحركة المسرحية الظاهرة أمامنا أساساً مزدوجاً . وهذا هو التركيب الدرامى الحركىّ السليم . (تذكرّ تعبير ستانسلافسكى .. من الصعب أن تمثل ، ومن السهل أيضاً أن تُمثل) .

وفى الســـمع ، إن تأثير العامل الخارجى أو صوت العالم الخارجى هو الذى يقود إلى حركة الإصغاء أو الانتباه لشئ معين ما على خشبة المسرح . وفى الشم تتبدل حركة الممثل ، فتتغير صورة ملامحه ، ويؤدى صوت العالم الخارجى الذى خَبِره إلى ملامح تمثيلية تُنبئ عن نوعية الزهرة التى شمّها أو استنشق عبيرها . يتغير موقفه إلى انفراج فى الأسارير عنده أو انقباض فى نفس هذه الأسارير ، وفى اللمس استشعار من أشياء ومواد خارجية ، تقود إلى رفاهة حركة اليد وليونتها عند لمس المادة أو القماشـــة الحريـــرية ، والعكس بالعكس مع البُطء فى المرور على المادة الخشنة باليد ، تجسيداً

لمقاومة المادة . وكما هو الحال عند الفنان التشكيلى النحات الذى يختلف تعامل إزميله ، وحركة يـــده تبعاً لذلك عند التعامل مع نوعيات كثيرة من مواد الأحجار التى يُعمِل بها إزميله . بما يُحدد درجة مقاومة المادة المستعملة ، ووقت الاستعمال كذلك .

أمـــا فى حالة المذاق ، فإن التدريبات الجيدة التى أشار إليها ديلان لتساعد مساعدة أكيدة الممثلين على استعمال تعبيرات الوجه والعينين على إيراد أشكال مختلفة ومتباينة من التعبير المناسب لكل حالة على حدة .

عـــلى ذلك يظهر الارتجال على المسرح وهو حامل لتيارين أساسيين فى فن التمثيل . التيار الأول ، الداخلى أو الخاص أو الذاتى الذى ينبع من الداخل . والتيار الثانى ، هـــو القـــادم مـــن الخارج ، والذى أطلق عليه ديلان صوت العالم الخارجى . ولا ضير أن يتقابل التياران مع بعضهما الـــبعض ، بل لابد لهما أن يتقابلا داخل نفس الممثل ، ليصنعا معاً ما يُسمى بـــ (التعبير) . وفى مرحلة الوصول إلى هذا التعبير ، فإن الممثل يبحث فى ذاته ، ثم يضع ذاته فى مواجهة صوت العالم الخـــارجى ، لـــيقدم التعبير رائعاً مُركباً فى النهاية . وهذا التعبير فى حد ذاته ما هو إلا الجمْع بين لحظـــات الارتجـــال المدروسة التى تملأ الدور والحوار كسْباً ومهارة تمثيلية بارعة . من الطبيعى أن تخـــتلف مـــواد أو عناصـــر العالم الخارجى عن العالم الداخلى للممثل فالداخل عنده هو الانفعال والإحساس والصوت . لكن العالم الخارجى يكون عادة متغير الوجود . فأحياناً ما يكون فيزيكياً ، أو جماليـــاً ، أو أخلاقياً أو جغرافياً . ولهذا ينص ديلان فى تدريباته الارتجالية على مشاهد ارتجالية خاصـــة تتلوّن وتتغير ، تبعاً لتغير واختلاف صوت العالم الخارجى . حتى تتلون النتائج كذلك عند الممـــثلين ، ويقودهم التدريب بعد التدريب إلى مزيـــد مـــن المشاهـــد ، وإلى عديد من آفاق فن الارتجال .

إن أحـــــد أهـــم أهداف فن الارتجال ، هو إبعاد مشكلات السقوط من طريق طالب فن التمثيل . وهى مشكلات لابد أن تقوم وتظهر وتتواجد على مساحة كل أدوار التمثيل . والهدف الـــذى يســـعى إلـــيه الارتجال هو تليين عضلات الممثل ، وإبعاده عن التشنج والتقلّص العضلى الـــلاإرادى SPASM ، وحمايته من النوْبات المفاجئة على شخصه ، وصب الرشاقة فى حركته فى طبيعية ، ومساعدته على إبراز تماسك الجسم عنده أثناء التمثيل ، وحفظ الإيقاع بدرجاته المختلفة

فى ميزان دقيق ومُحكم فى كل مشهد من مشاهده . وهكذا تبدو هذه المتطلبات الارتجالية قريبة من التشـــكيل الجمالى للممثل على المسرح . ولما كان علم الجمال AESTHETICS يحتاج إلى علم التربـــية الجمالية لتنشئة الأطفال عليها وفق قواعد وعناصر جمالية خاصة حددها هذا العلم ، فإن الارتجـــال بدوره يحتاج إلى قواعد ونظريات خاصة ، يتعلمها الممثل ليستطيع تأديتها بعد تدريبات شاقة طويلة الأمد .

إن الإنصـــات إلى شئ ، أو إلى كائن حى فى الدور التمثيلى ، ليقف على قدم المساواة مع الحديث عن شئ ، أو التحدث إلى إنسان آخر ، أو إلى ممثل زميل على خشبة المسرح . وهو نفس الأمر بالنسبة لبقية الحواس . وُتثبت تـــجارب الارتـــجال ، أنـــه كلما عُمق الممثل فى الإنصات والاستماع والتدوق ، مُركزاً الانتباه فيما يفعل ، حـــلّ بنفســـه وبنفســـه ، كثيراً من تشنجاته وتقلصات عضلاته اللاإرادية .

يـــتعرض ديلان فى بحثه عن الارتجال إلى موضوعات نافعة للممثل ، مثل اكتشاف العالم من حـــوله ، وإلى توجيهه للاحتفاظ بالإيقاع فى المسرح ، وفهم حسابات الزمن الحقيقى أثناء المشاهد المســـرحية . وكلها تؤدى إلى حقيقة دور الارتجال فى كل مسرح . وكلها تُظهر خصائص قوانين الارتجال وقواعده العلمية ، والتى لا مناص من الاعتراف بدور الارتجال على طول تمثيل الدراما . ولعل أهم ما تكشف عنه التمارين العديدة للارتجال ، هو الدور الفلسفى لها والدور النفسى الذى يُوصّل إليه الممثل ، إلى جانب دور الحوار الدرامى معاً .

عـــلى هذا نصل بالارتجال إلى المهمة الشاقة والهامة فى تكوين الممثل المسرحى ، وفى تجويد العمل التمثيلى ، وكذلك فى تربية الممثل تربية عصرية تتناسب مع التأثيرات العصرية الحديثة لفن التمثيل وفن الممثل .

رابعاً : إخلاص أم نفاق ؟

فى ظنى أن ديلان حينما اختار هذا التعبير الذى أستعيره كعنوان لهذه الفقرة ، فانه كان يشير — وببســـاطة — إلى المنهج المسرحى الذى قيّد به نفسه فى مصيره مع المهنة المسرحية . وهو نفس التعبير الذى لقنه لتلاميذه ، والمدخل الطبيعى لفن التمثيل .

لفظة الاخلاص تكتسب فى الحياة المسرحية تعبيراً آخر ، غير التعبير الذى تعلمناه فى الحياة . ففـــى المسرح يصبح التعبير مُركّباً ، كالعادة فى حياة الفنون . ويتجاوز التعبير المسرحى الاخلاص تجاه الآخرين إلى الاخلاص تجاه الذات . . ذات الممثل . وهى حالة تندر فى مهن كثيرة فى الحياة . ونظراً لهذه الندرة ، فإن الوصول إليها يتطلب تعلّمها والتدّرب عليها . والخسارة كل الخسارة ألا يســـتعمل الممثل موهبتـــه فى إخلاص ، فهو حينئذ يفقد الاخلاص تجاه ذاته . وما هو ضرر عظيم حقاً . ومزاولة الاخلاص تجاه الذات ليس أمراً سهلاً كما قد يُظن فى المهنة المسرحية . ولأن تحقيق هذا الاخلاص لا يستند إلى مصدر واحد ، فإن البحث والتنقيب أمر لابد منه للتعرف على العناصر المتناثرة هنا وهناك فى مهنة الممثل ، لإشبـــاعهـــا قـــدرة فى الفن، وتجويداً فى الصنعة ، وتدريباً فى الفنيات . لأن كل هذه العناصر تُكوّن فى النهاية هذا الاخلاص الذاتى الذى أشرت هنا إليه . وفى اختصار شديد أقول .. إذا لم يتعايش الممثل مع أدوات صنعته ، وبكل حذر ودقة وتفان فى العمل ، فإنه لن يستطيع الوصول إلى مشارف الاخلاص تجاه الذات .

هذا عن الاخلاص .

أما عن النفاق ، فهو كثير فى المهنة ، وبالأطنان فى كل مكان ، وداخل مسارح كثيرة تعمل ، وترتفع إعلاناتها وتمتد وسائل الدعاية فيها لإغراء المغفلين والسُذج . وما أكثرهم وأكثر ملايينهم عندما تكون نسبة الأمية عالية بينهم . ويظهر النفاق فى المهنة المسرحية شيئاً رائعاً مثيراً متألقاً باهراً ساطعاً . وهى أمارات براقة كاذبة كلها فى الحقيقة . وكل هذه الأمارات البعيدة عن لُب وجوهر وطبـــيعة المســـرح تبدو هكذا (رائعة ، ساطعة وباهرة .... إلخ) ، من وجهة نظر الممثل الســـطحى الـــذى لا يُريد أن يُرهق نفسه فى التعامل مع أصول مهنة التمثيل . وهى ليست بهذه البســـاطة عـــلى ما أظن . إنها رائعة حقاً فى شهرة الممثل ، وساطعة حين تضع اسمه كبـــيراً فـــى الاعلانات ، وباهرة لأنها تخدع الجماهير الساذجة التى تندفع إلى المسرح لمشاهدة أعمال تافهة بعيدة عن الموضوعية ومعاناة الفنون . وبعد . أليس من حق الممثل المسكين أن يعتبر المهنة رائعة وباهرة ؟

هـــذا النفاق فى المهنة هو سبب هموم المسرحيين الشرفاء فى كل مكان من العالم . ليس لأنه مضحك فحسب ، بل لأن استمراره فى المسرح يُدمى القلب ويُحطم الإنسان .

" النفاق هو السم الحقيقى فى الحياة المسرحية "[٦] . يضع ديلان معادلاً موضوعياً ، ومتناقضاً لطرد النفاق فى مهنة الممثل من حياة المسرح . وهو يقترح لذلك البحث واللجوء إلى النضارة فى الوجه ، وإلى الضمير عند الممثل . فإذا ما كان الممثل متجدداً فى عمله وأدواره ، ومراقباً لضميره فى الشخصية التى يمثلها ، فإنه سوف يدفع بداخله إلى التجديدية والتنوع ونبذ الركود والجمود ، ويرفض كل سهل وبراق فى مهنته . لأن هذا الدفع الداخلى يقود لا محالة إلى الخبرة الحياتية والفنية للـــدور المسرحى ، وإلى (حالة) التعلّم المستمرة ، فالتمثيل كالبحث العلمى سواء بسواء . بحث وتنقيب مستمر ، التماس لأدق التفاصيل ، تواضع شديد أمام اكتشاف المعارف المستمرة استمرار الحـــياة وأبديـــتها ، وارتباط لا فكاك منه بالإنسان . بلا ارتكان على الصدفة ، أو التواكل على مساعدة آلهية . فالله سبحانه وتعالى لا يُعين الكسالى فى أعمالهم . لتكن علاقة الممثل بدوره علاقة الاحترام والجلال ، ومراعاة الأمانة فى العمل .. فهذا هو الدين الحقيقى .

وإذن ، فليُخضع الممثل نفسه ــ وبدوره ــ للمسرحية ، وليس العكس صحيحاً . فالحياة قصـــيرة جداً ، وينبغى على الممثلين جميعاً أن ينتهزوا هذه الحياة لتأكيد شئ فيها ، وتأكيد أنفسهم وذواتهم أيضاً . والاخلاص تجاه الذات مفتوح ومعروض أمام الجميع ، وعليهم أن يبدأوا .

ـ الاخلاص فى (لعبة) التمثيل .

لا أقصـــد فى (لعـــبة) التمثيل اللعب بمعناه الشائع والمعروف ، قدر ما أُشير إلى عشرات التكوينات فى أية لعبة يلعب بها الطفل . فحتى تدور أو تلف لعبة من اللّعب ، فإن الحاجة تقتضى إعـــداد قطع صغيرة تُركّب إلى جانب بعضها البعض فى دقة ، وتتصل ببعضها البعض ، لتستطيع اللعبة أن تدور أو ترتفع عن الأرض أو تنطلق على مسافة بعيدة .

أى أن الأمر يقتضى إعداد ميكانيكية معينة لصلاحية عملها . وفى لعبة التمثيل نتقابل كذلك مـــع إعداد مكوّنات اللعبة على المسرح . والمُعد الأوحد هنا هو الممثل ، بدءاً من النُطق فى الأداء DICTION والتنفس BREATHING إلى اللُعبة ذاتها PLAY .

فبدون النطق السليم ، والواضح ، والمفهوم من الجمهور ، على اعتبار أن ما ينطق به الممثل رسالة إلى المشاهد ، لن تفهم الجماهير شيئاً . إضافة إلى الصورة غير المستقرة أو المهزوزة إن أردت

أن تقـــول ، الـــتى تصل إلى الأسماع فى الصالة فى حـــالـــة مـــن التشويـــه ومـــن التحـــريف DEFORMTION ، وفى شكل ناقص يحمل العيب والخلل DEFECTIVE .

ويـــؤدى إلى هذه الحالة المعيبة عند الممثل عدم تذوقها ، وهى أسباب محددة علمياً . وعدم التمســـك بهـــا يـــدفـــع الممثـــل إلى مـــا يسمـــى بـــ (التعويض) ، أى إيجاد المعُوّض المكافئ COMPENSATION .. وفى عـــلم السيكولوجى ، فإن التعويض عملية سيكولوجية يُخفى بها المرء عجزاً مُعيناً أو شعوراً بالضعة وذلك طريق التفوق فى شئ معين . من العدل أن نذكر أن النطق غير السليم إنما يتصل اتصالاً مباشراً بعملية التنفس . أى أن التنفس غير المنظم ، يقود إلى الأخطاء فى الـــنطق على المسرح ، وإلى عدم تمحيص العبارات ، وإلى اختفاء رنينها عند سقف الحلق فتفقد العبارات صدويّة الصوت (الصدوية هنا منسوبة إلى الصدى ECHO) . وتخرج العبارات مكبوتة مكـــتومة بـــلا رنين مطلوب وهام . والتغلب على مثل هذه المشكلات الحيوية فى فن الممثل ، هو الانتـــباه بالوقف حسب نوعه ، وقراءة الدور فى تؤدة وأناة ، باستنشاق سليم منظّم للهواء معين الصوت . ثم .. التدريب اليومى المستمر على الدور المسرحى .

هذا عن الأداء والتنفس . فماذا عن اللُعبة ؟

يُطلق المسرحيون على تعبير اللعبة ، كل ما يقوم به الممثل من عمليات OPERATIONS أثـــناء تكويـــن الشخصية المسرحية . وتشتمل هذه العمليات على علامات وأمارات الدخول فى الشخصـــيـــة المسرحيـــة ، والإعـــدادات التى يراها الممثل مُطورة لدوره من صمتات ولفتات ، وإشـــارات ، وأسلوب تعاملٍ مع الممثلين الآخرين ، وإيقاعات تتبدّل هنا وهناك ، وخبرات سابقة مستغلة بما يُناسب الدور ، وارتجال فى مكانه . واللعبة عادة ما تُستدعى من الغرائز والوجدانيات عند الممثل ، قبل أنْ تكون سلوكاً عقلانياً ينبع من المنطق أو الفهم .

وبـــدون إتمام مرحلة (اللعبة) فى فن الممثل . وبغير تفهّم حالتى النطق والتنفس ، فإن أداء الممثل لا يزيد عن كونـــه قـــراءة بأصوات وتونات مختلفة للدور المسرحى . وساعتها يبتعد الممثل كثيراً ، وبعيداً عن تكوين الشخصية المسرحية التى يضطلع بها . خاصة وأن التعمق فى (اللعبة) هو الأساس فى ظهور (التنوع) فى الأداء التمثيلى على المسرح DIVERSITY . هذا التنوّع الذى هـــو نفسه الاختلاف والفروق فى العبارات وألوانها ، والقوة والضعف ، واللين والشدة فى الأداء

التمثيلى الرصين . وكل هذه الاختلافات والفروق هى التى تخلق فى النهاية الظلال الفنية الدقيقة ، والجَرْس TIMBRE ، وظلال اللون والمعنى التى لا تكاد تُدرك NUANCE . وكلها عناصر غاية فى الدقة تحمى الدور المسرحى وتقوّى من مكانته ومظهره فى النهاية .

هذه وتلك هى ما تسمى فى العلوم المسرحية .. (فنيات الممثل) .

خامساً : منهج الإخراج

سبق فى هذا الباب أن عرّفت بشارل ديلان المخرج المسرحى . ويكشف هذا التعريف المقتضب عن منهج الإخراج عنده .. هذا المنهج العلمى الذى تضمّن فُرص التقنية المعقولة ، التى تعطى للمخرج مساحة معقولة كذلك للإبداع وإضافة شئ جديد ، نُسميه نحن بلغة المسرحيين ، التفسير الإخراجى الذى يحمل (وجهة نظر) المخرج صانع اللعبة فى العرض المسرحى . ومعنى ذلك أن ديلان يتسم فى إخراجه بفكرة (العصرية) ، وأنه كان متمرداً على مفهوم الإخراج الذى كان سائداً على الأداء التمثيلى الفخم المهيب وسط حركة إلى اليمين ، وأخرى إلى اليسار .

إلا أن ديلان يكتشف البُعد الرابع فى الحركة المسرحية فى منهج إخراجه . فلا يكفى أن يتحرك الممثل يميناً ويساراً فى بُعدين اثنين مكررين . بل عليه أن يستعمل فى الحركة أبعاداً أخرى كانت مساحاتها تُترك بلا استغلال للفضاء أو الفراغ المسرحى فوق الخشبة . وهو ينحو فى إبداع حركته إلى إضافة بُعدين جديدين . الثالث ، وقد كان مستعملاً فى ندرة ، ألا وهو خروج الممثل بحركته إلى الأمام فى اتجاه الجمهور . ويُضيف ديلان البُعد الرابع فى الحركة ، وفى هذا البُعد يتحرك الممثل فى حركته إلى الخلف أحياناً كثيرة . استغلالاً للفراغ ، بُغية ميلاد حركة جمالية مؤثرة .

كما أن دخول فن الارتجال وفن الباليه داخل العروض الدرامية التى أخرجها ، كان يُعتبر عملاً جريئاً من وجهة نظر الإخراج ، وبخاصة فى المسرحيات الشكسبيرية والتاريخية ، والإبداع فى الابتكار هو الذى يُنسب حقاً إلى ديلان . وتطويع فن خاص مثل فن الباليه وإشراكه بالحركة والإيماءة والموسيقى المصاحبة لفن الدراما ، هو نهج جديد فى مفهوم الإخراج الحديث . كما أن التوسّع فى الفن الصامت والمرتبط ارتباطاً عضوياً بالارتجال ، قد أضاف إضافات مفيدة إلى أفكار الإخراج المسرحى . بل أدى مستقبلاً إلى أن يخرج مارسيل مارسو أحد رواد البانتومايم بفرقة تمثيلية

خاصــة لهــذا الفــن ، جابت أغلب المسارح الأوروبية . وما هو حقاً من نتاج الفكر الإخراجى المسرحى عند ديلان .

لعــل أهــم مــا يُلفــت النظر فى منهج الإخراج المسرحى عنده هو اهتمامه بحياة وميلاد الشخصــيات على خشبة المسرح . ويرجع السبب فى ذلك الاهتمام لديه إلى إجابة أحد مديرى المسارح الفرنسية على سؤال لشارل ديلان له عن عدد الدرامات والمسرحيات التى يتلقاها مسرح المديــر ، يطلب فيها مؤلفوها تمثيل أعمالهم على المسرح . وكان رد المدير الفنى على السؤال .. " مخطوطات كثيرة ، قليل بينها ما هو دراما "(٦) .

ويُلفــت السـرد نظــر ديــلان . فهذه المخطوطات تحتوى على مئات الشخصيات ، لكن الشخصــيات المسرحية بينها نادرة . والشخصية المسرحية ليست شيئاً عادياً على الاطلاق . إن الأثر الذى تتركه ــ عند نجاحها ــ أثراً عظيماً قلّ أن يُمحى على مستوى التاريخ . بل إن بعض الشخصيات أحياناً ما تُولّد صراعاً أو حرباً بعد موتها تحت الثرى . وأمامنا شخصيات درامية حقاً مثل هملت ، دوق جلوستر (ريتشارد الثالث فيما بعد) وعطيل ودون كيشوت .

وفى مســرحنا المصــرى على سبيل المثال أحمد عبد الجواد عند نجيب محفوظ فى الثلاثية . شخصيات لا تزال تعيش رغم تقدّم الزمن وتغيّر العصر .

إن من أهم واجبات الإخراج الحديث هو الإبداع فى (ميلاد) الشخصيات على المسرح . وهذا الإبداع يحتاج للوصول إلى تحقيق الفكرة وتجسيدها الغوص والنــزول إلى أعماق بعيدة جداً داخل الشخصية المسرحية التى خطّها الدرامى الأول كاتب المسرحية وعدّها الدراما تورج . كما يحــتاج إلى البحث عن (موقف) قوى تلتصق به الشخصية التصاقاً شديداً لا تتزحزح عنه ، تماماً كما يلتصق شيلوك SHYLOCK بقطعة رطل اللحم فى تاجر البندقية THE MERCHANT OF VENICE وعبــثاً يحاول الجميع أن يثنوه عن عزمه .. لكن هيهات . إن هذا التمسك من جانــبه يعود فى الحقيقة إلى البناء والتكوين فى الشخصية قبل أن يعود إلى العناد أو تحجر الرأس . هكـــذا تُولــد الشخصيات المسرحية قوية لامعة ، ترتكز على شئ آخر ، هو الأساس أو سبب الميلاد . إن المسرح الحديث هو الإخراج الحديث الذى يمكن فهمه واستيعابه . هذه هى القضية .

سادساً : ملاحظة ختام قصيرة

شارل ديلان ، هذا الفنان الذى لم يدرس التمثيل أو الإخراج دراسة أكاديمية كما يشير إلى ذلــك تــاريخ حياته ، ينحاز إلى جانب تعليم الفن المسرحى ، ويساهم فى ترقية المسرح العلمى بالمدرسة التى افتتحها لذلك ، والتى أشرنا إليها قبلاً .

ماذا يعنى ذلك ؟

هل يقف ديلان ضد ماضيه ويتنكر له ؟ إنه موقف شريف يجب أن نُسجله لصالحه . فهو بعد تجربــته الطويلــة فى التمثيل والإخراج ، وبعد استقرار الحقيقة التعليمية فى فكره ــ وهو الذى لم يزاولها صغيراً أو ينشأ عليها ــ لا يجد مناصاً من الاعتراف بأحقية المسرح وعامليه بالتعليم الفنى . وهو يؤكد هذه الرؤية حين يذكر " من الخطأ الكبير ما يردده البعض من أن الفنان المسرحى ليس بالضرورة أن يكون متعلماً "[٧١] .

ذلــك ، لأن عالم المسرح الواسع اليوم ، وسط علوم العصر الحديث . فى حاجة إلى قواعد العلــوم الأساسية والطبيعية والتربية وعلوم النفس وعلوم الجمال . ولن يتأتى لفنان العصر أن يستوعب كل هذه العلوم بدون درجة علمية فى الفنون .

لوى چوڤيه LOUIS JOUVET

(٢٤/١٢/١٨٨٧ ـ ١٦/٨/١٩٥١م)

لوى چوڤيه ممثل ومخرج ومُعلم مسرحى بكنسرڤتوار باريس (CONSERVATOIRE ـــ أكاديمية المسرح الفرنسيـــة) . تعلّـــم الصيـدلة . يصل إلى العاصمة باريس ١٩٠٩ م ليقوم بأدوار صغيرة فى مسرح ACTION D'ART إلى جانب كوبو وديـــلان . وفى عام ١٩١٣ م ينضم إلى مسرح ألڤيـــه كولومبيه THÉÂTRE DU VIEUX COLOMBIER . وبعد قضائه ثلاث سنوات فى خدمة الجيش يسافر مع فرقة مسرح كوبو إلى الولايات المتحدة الأمريكية كمخرج أول للفرقة . وينتقل بعد ذلك مخرجاً أول لمسرح الكوميديا بالشانزليزيه ، ثم يتولى إدارة نفس المسرح .

تبدأ مرحلة جديدة من مراحل التطور فى حياته الفنية فى التمثيل والإخراج . فيمثل للدرامى الفرنسى چول رومان[1] JULES ROMAINS (٢٦/٨/١٨٨٥ ـــ ١٤/٨/١٩٧٢م) دراما كـــنوك أو انتصـــار الطب KNOCK OU LE TRIOMPHE DE LA MÉDECINE عام ١٩٢٣ م ، الـــتى تُمثل فى عدد حفلات بلغ ١٤٤٠ مرة . ولوى چوڤيه واحد من أعضاء حركة الكـــارتل الفرنســـية لإصـــلاح حـــال المسرح الفرنسى . ثم يمثل عام ١٩٢٨ دراما سيجفريد SIEGFRIED للدرامى الفرنسى چيرودو .

ويدير مسرح أثينا الفرنسى THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE فى الفترة من ١٩٣٤ إلى ١٩٥١ م . فى ســـنوات الحرب العالمية الثانية يسافر بفرقته إلى كل من سويسـرا وأمريكا الجنوبية بمســـرحيـــات مولـــيـــير (دون چوان DON JUAN ، مدرســـة النساء L'ÉCOLE DES FEMMES ، مقالـــب سكاپان LES FOURBERIES DE SCAPIN ، طـــرطـــوف LE TARTUFFE OU L'IMPOSTEUR) . اســـتعمل وسائل الإخراج الحديث فى أعماله ، إذ تظهـــر عناصر الحداثة فى كل مسرحية وأخرى . درّس طوال حياته التمثيل والإخراج فى أكاديمية المسرح الفرنسية ، ومثّل فى كثير من الأفلام الفرنسية . لم يكـــن يدور بخلـــد أحد أن هذا الرجل

الرقـــيق فارع القامة سوف يكتب نظريات للمسرح لكثرة انشغالاته . ومع ذلك فقد ترك لنا فى رصيد الكتابة النظرية ..

- RÉFLEXIONS DU COMÉDIEN , 1938 .
- PRESTIGE ET PERSPECTIVES DU THÉÂTRE FRANÇAIS , 1945 .
- TÉMOIGNAGES SUR LE THÉÂTRE , 1951 .

* * *

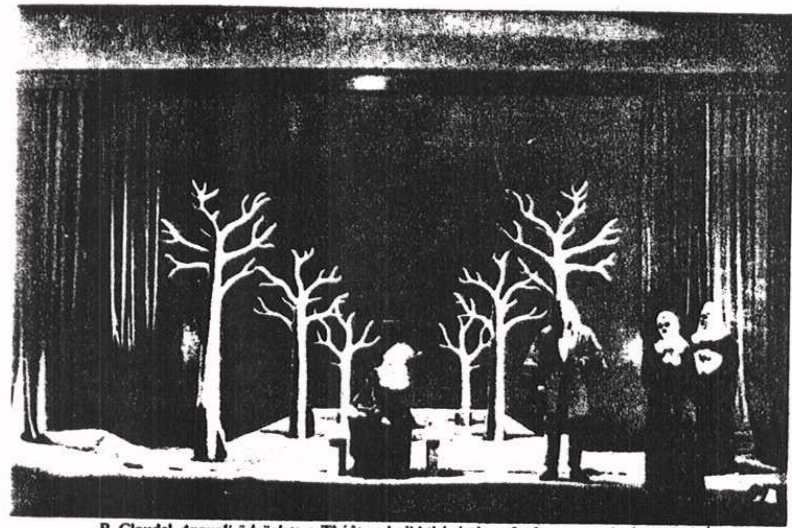
أولاً : البداية من عند چوڤيه

يُصدّر چوڤيه كتابه RÉFLEXIONS DU COMÉDIEN

بعبارة موليير (تتطلب خشبة المسرح إنساناً كاملاً)

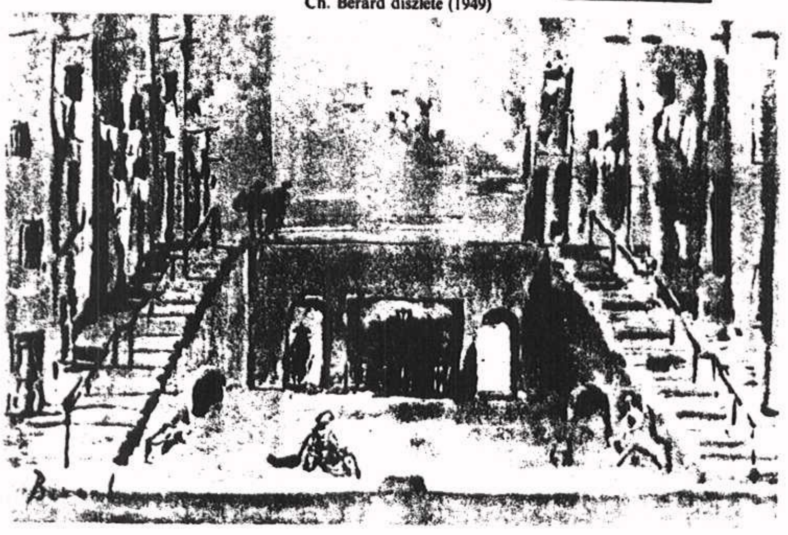
LES FEUX DE LA RAMPE DEMANDENT TOUT UN HOMMEMOLIÈRE .

وتعـــبير الإنســـان الكامل ـــ تحليلاً ـــ يعنى مهمات ومتطلبات كثيرة وعويصة أيضاً يحملها الممثل المسرحى على كتفيه وسط التقنية العالية والمتقدمة والمتطورة دوماً . وتتحدد هذه المهمات فى ضـــبطه لدرجات وتونات الصوت ، وبواعث الحركة ثم تجسيد الحركة ذاتها تطبيقاً على المسرح ، وبـــنائه للشخصية المسرحية وتسويرها بإطار محدد جذاب . فالممثل يقوم بعملية الإبداع من داخله وحـــــده وبأدواتـــه الذاتيـــة المعروفة . وهذه المهمات الصعبة لا تلبث أن تبقى خالدة فى تاريخ المســـرح . يذكر چوڤيه .. " ليس لى إلا مهنة واحدة ، لم أكن ، ولن أكون إلا رجل مسرح "(٢) وهـــو كذلك فى الحقيقة . إذ اشتغل بالتمثيل والإخراج والإدارة الفنية كما كان موليير . ودرّس التمثـــيل فى أكاديمـــية المسرح ، وكان صديقاً لكثير من الشعراء والكُتاب الدراميين فى عصره . واســـتهوته مهن كثيرة كانت تتعامل مع المؤسسة المسرحية كالكتابة الدرامية والمعمار . وكـــتب نظريات فى الفن فى كتب ودراسات ومقالات . وأدار كثيراً من المسارح الفرنسية القوية ، ولثلاثة عقـــود متتالـــية تُكسب رجل المسرح على وجه التأكيد خبرات مسرحية فى الحياة الفنية ، قلّ أن يتعرف الفنان عليها وسط القواعد والنظريات . ومجموعة المسرحيات التى قدمها لمـــوليير (سبق



P. Claudel *Angyali üdvözlete* a Théâtre de l'Athénée-ben. L. Jouvet rendezése (1946)

Molière *Scapin furfangjai* a Renaud–Barrault társulat előadásában. J. Jouvet rendezése, Ch. Bérard díszlete (1949)



إخراج لوي چوڤيه

١ ـ تحية الملاك كلوديل

٢ ـ مقالب سكابان موليير

(فرقة چان لوي بارو) .

الإشارة إليها) تمثل (دورة) CYCLE من الدورات التى انتشرت بعد ذلك فى مسارح أوروبا ، فجــاء شيكسبــيــر بعد موليير وكارلو جولدونى فى إثر شيكسبيــر ، وهو تيار يُعرّف بالكاتب الدرامى ، وبكثير من تمثيل أعماله الهامة ذات المراحل ، ويرفع فى الوقت نفسه — وعبر المسرح — بمستويات الثقافة والتفكير الجماهيرى .

ومحاولات چوڤيه فى الإخراج المسرحي لتفسير تعبير القديم والجديد ، أو التراث والتجديد ، محــاولات ناجحة فى المسرح العالمى لتقديم التراث المسرحى فى صورة عصرية تستعمل ما أتت به المدنية الحديثة من تقنيات متطورة كانت قد دخلت إلى كل مكان .

يُعــزى چوڤيه ميلاد المسرح إلى الواقعية الشعرية فى القرون الوسطى . حين اقتات المسرح وعاش على التقوى والورع وتكريس الإخلاص والتفانى والحب الشديد ، وعلى المجاز والإستعارة والقصــة الرمزية وعلى النموذج والطراز . وقد أدى ذلك إلى قيام معاهدة أو اتفاق أو ميثاق أو تقلـيد بين المؤلف والممثل والجمهور ، فى صوت واحد متسق ، بلغ أوجه فى القرن السابع عشر الميلادى . اتفاق نظيف واضح بما لم يسبق له مثيل فى التاريخ المسرحى العالمى .

وبعــد التقوى والمجاز والطراز ، تأتى الثقة فى المسرح عند چوڤيه . وكانت هذه الثقة تعنى قــبول الفكــر فى المســرحيات ، وإلباس المسرح ثوب الجمال الاسطاطيقى بكل معانية الفلسفية والــتربوية . أى أن تركيــبة المسرح فى العصر الحديث تتوخى صوراً وأبعاد جديدة ، يتعانق فيها المســرح مــع الفكر من جانب ، ومع الجمالية AESTHETICISM من جانب آخر . الصورة القديمة للمسرح بكل ما فيها من ورع كشكل من أشكال تحقيق التراث والجذور والتمسك بهما ، فى مقــابل شــكل يُعنى بفلسفة الجمال والفكر المعاصر ، متمثلاً فى التجديد الذى أراد أن يضيفه جوڤيه على مسرح عصره .

ثانياً : محاولات الشباب

كانت هذه المحاولات هى الأساس الحقيقى الذى قامت عليه جهود چوڤيه . اشترك فى عامى ١٩٠٤ ، ١٩٠٥ م (وهــو فى السابعة عشر والثامنة عشر من عمره) مع تلاميذ كلية نوتردام NOTRE DAME COLLEGE بالتمثيل وباشتراك الأساتذة . وحسبما يذكر الأستاذ چورج

بولـــيه GEORGES PAULET أن الدرامات التى قاموا بتمثيلها هى البخيل ، دون كيشوت ، سناً .

كما أن اشتراك الشاب طالب الصيدلة جوفيه فى دورة مسائية لتعليم الإلقاء والخطابة ، أتاح له انطلاق الحديث وليونة الكلام والدخول فى مناقشـــات حول التمثيل والأداء والمسرح . وكلها علامات مؤثرة هامة فى حياته الشابة دفعت به إلى التعليم فى كونسرفتوار باريس بعد ذلك . لا شئ يبدأ من فراغ إذ ما يتعلمه الإنسان يوماً لا يمكن له أن يُمحى حتى بعد العشرات من السنين . ثم ، هـــناك أســـاس ثالث نرى أنه قد أثر كذلك فى حياة الشاب جوفيه . وأعنى به مساهمته فى جماعة GROUPE D'ACTION D'ART الـــتى تحـــولت إلى مسرح خاص بها باسم THÉÂTRE D'ACTION D'ART فى عام ١٩٠٨ م . إذ سرعان ما أصبح جوفيه هو البطل والقلب المحرّك لهذه الفرقة المسرحية الصغيرة . ووسط هذا الجو الملئ بالهواة الحقيقيين للمسرح يُحدد جوفيه الحياة المسرحية كلها .. " بأنها هى الصداقة القوية بين الناس ، وفن تبادل الحب الصافى "[٣] . كانت هذه الفـــرقة الشـــابة تنتقل إلى هنا وهناك لتقديم عروضها خارج المسرح الذى استقرت به . تسير إلى الضـــواحى لـــتعرض مسرحياتها فى أطراف وضواحى العاصمة باريس ، لتقدم (مقالب سكابان ؛ مريض بالوهم) لموليير .

فى هذا المسرح الصغير ، الذى يضع للجماهير ملاحظة تقول " نرجوكم عدم التصفيق أثناء العرض المسرحى . فإن أعظم وأثمن تقديـــر للفنـــان الحقيقـــى هو فهمُ ما يقدمه " . نشأ وترعرع جوفـــيه . وحينما يحصل على إجازة الصيدلة عام ١٩١٣ م يكون قد مضى على احترافه التمثيل ثلاث سنوات كاملة .

ثالثاً : سنة ١٩١٠ م ومسرح الڤييه كولومبييه

بحســـب التعبير الفرنسى ، كان عام ١٩١٠ م عام حياة " الشمبانيا " بالنسبة إلى المسرح الفرنســـى . أكاديمـــية المســـرح تقـــدم عروضها لامتحانات طلابها على مسرح الأوبرا كوميك OPÉRA COMIQUE وسط اندفاعات الجماهير . اجتهادات جوفيه فى مسرح D'ACTION D'ART . ومباريات مسرحية فى مسرح البوليڤار بجهـــود روبـــير دى فلـــر ROBERT DE FLERS . جاستون دى كيلاڤيه GASTON DE CAILLAVET .

كـــان مـــن الملاحظ أن جيلاً من الرواد المسرحيين الفرنسيين قد هرم . سارّه برنار الممثلة القديرة تقود مسرحها وهى فى السبعين مـــن عمـــرها . الممثلـــة ريجـــان REJANE (جابريل شـــارلـــوت رى جـــى GABRIELLE - CHARLOTTE RÉJU) (٦ / ٦ / ١٨٥٦ — ١٤ / ٦ / ١٩٢٠ م) . لوسيان جترى LUCIEN GUITRY تهيمنة على مسرح (البوليڤار) . وچوڤيه يطرق الحديد الساخن ، وسط هدوء لا يرفع السوط فى مجابهة (البوليڤار) . خاصة بعد أن آل المسرح الطبيعى وأندريا أنطوان إلى زوال . وبقى له فيرمين جيمييه يقص آخر أجنحة الطبيعية .

وبفعل من تأثيرات فترة الشباب عند چوڤيه ، يتجه تفكيره إلى مسرح المجاميع ، وإلى تأكيد فكـــرة مسرح المدرسة ليُعلم ، ومسرح المعبد ليهدى ويُصلح ويُقوّم . وسط معمار جليل وبممثلين يـــؤدون أدوارهم باخلاص الكهنة ورجـــال الـــدين . وهـــى أفكار تقترب من الصوفية فى الفن المسرحى . أو هى إلباس المسرح لباس الوقار والاحترام الشديدين ، إذا ما أردنا من المسرح أن يجد صدىً لدى الجماهير . إذ الواضح أن چوڤيه كـــان يفهم المسرح ويقـــترب منه عبر صـــورة من الجدية والديرية الرهبانية MONASTIC ، ويفهم فن التمثيل على نفس الصورة . لم يكن چوڤيه يُفكـــر فى شئ ، إلا المسرح . وكان أجره عن تمثيله فى مسرحية (الإخوة كارامازوڤ) هو سبعة فرنكات يومياً للعرض المسائى ، وخمسة فرنكات لعروض قبل الظهر فى أيام العطلات الرسمية . ومع ذلك لم ييأس من المسرح رغم حالته المالية المضطربة .

فى ١٢ أبريل ١٩١٣ يتعاقد مع مسرح ألفييه كولومبييه بقيادة كوبو . ويشترك فى حركة الـــتجديدية التى تبناها المسرح آنذاك . يبذل الجهد والقوة والصبر والمعاناة وفى فهم واعٍ بقضية المسرح المرتقب . يشير المخرج الفرنسى ميشيـــل ســـان دينيس[٤] — MICHEL SAINT DENIS (١٣ / ٩ / ١٨٩٧ — ؟) إلى نوعـــية الجهد والمعاناة ، فى الحرب ضد الطبيعية ، وفى الانقـــلاب عـــلى الكلاســـيكية الـــتى أخذ بها المسرح فى منهجه فى البداية .. وبخاصة مواجهة الرومانتيكـــيات فـــيه . وفى التضاد مع الآلية والتقنية المبهرة ، وفى دعوة الممثلين لتعليمهم الفنون الأخلاقية عبر الدرامات والمسرحيات . وهل هذه واجبات أو مهمات سهلة ؟

المهم ، أن الجماهير بدأت فى فهم واستيعاب مهمة مسرح ألفييه كولومبييه ، فى قتل مسرح الصـــفقة والـــرؤى السطحية الملوّنة والتمثيل الاصطناعى الزائف . والدليل على جدية المسرح ،

الرأى الذى يُورده عالم الجماليات والمخرج الانجليزى جـرانفيـل باركـر GRANVILLE BARKER حين يذكر .. " بكل الدهشة اكتشفت أن الممثلين الفرنسيين يمثلون شيكسبير أحسن مما يمثله ممثلونا الانجليز "(٥) .

ـ تجديد خشبة مسرح ألفييه كولومبييه .

بعـد رحلة المسرح إلى الولايات المتحدة الأمريكية وعودتها فى ٧ أبريل ١٩١٩ م يعكف جوفيه على تصميم جديد لخشبة المسرح . ويُراعى جوفيه فلسفة المسرح فى تصميمه .

شكل يدعـو إلى التمسـك الصـارم بأهـداب الـدين والأخلاق الفاضلة ، بيوريتانى PURITAN ، جوانـب حائطية بسيطة ، براتيكابلات ذات سلالم فى الخلفية ، سلالم شبه نصف دائـرية فى مواجهة الجماهير فى المقدمة على النظام الرومانسكى . وهذه السلالم تربط بين خشبة المسـرح والجمهور مباشرة : إلغاء أنوار الحافة ، وإلغاء إيهام (الحائط الرابع) . غيّرت كل هذه التجديدات من شكل السينما التى سبقت مسرح ألفييه كولومبييه فى نفس المكان .

ويـستطوع جوفيه ليقود خشبة المسرح ويُنظم حالتها فنياً . وفى حجرة صغيرة كانت مكتباً مهجـوراً اتخذ مكانه لبدء الفهرسة والتوثيق ، وأحياناً ما كان ينام فى نفس الحجرة إذا تأخر عن العودة إلى منزله فى المساء .

كـان يكـره الفوضى والأتربة . نظّم أصول المسرحيات ، وجداول الديكور ، والأثاث ، ومهمـات الإكسـسـوار ، ومتطلـبات الماكـياج للشخصيات المسرحية . وأشرف على ملابس التدريبات ومعاطف عمال خشبة المسرح (البلاطى) وعلى غسلها وكيّها . وباختصار شديد نفّذ كل (مانيفستو) العمل الذى انبثق عنه مسرح ألفييه كولومبييه عام ١٩١٣ م ، ودون طلب أو رجاء من أحد . لم تقف جهوده وألمعيته عند حدود فن التمثيل . لكنها كانت تمتد إلى كل ركن من أركـان المسـرح .. إلى الإدارة المسرحية ، وعمال الديكور ، وعمال الإضاءة وسيدات إجلاس الجمـاهير فى أماكـنها . وهذا هو فى رأيى (الحب الحقيقى للمسرح) . حب بلا منفعة أو انتظار لكسب أو شكر أو نتيجة . إنه من زاوية نظر جوفيه .. حب الله بكل تأكيد . هل يحلم مسرحنا والعاملون فيه هذا الحب ؟ نحن المسلمين ؟ .

وفى تجهيـــز الإضـــاءة ، وبأسلوب البساطة كل البساطة ، يُصمم جوفيه الإضاءة المسرحية بألوان متعددة ، تؤثر فى إبراز (جو) ساحر غير مبالغ فيه .

رابعاً : منهج الإخراج

تعبيرات قصيرة جداً . قد تبدو فى مُجملها غير ذات أهمية . ومع ذلك فإن منهج الإخراج عند لوى چوفيه يقوم علـــى أعمدتها . ذكـــر چوفيه هذه التعبيرات عن الإخراج المسرحى عدة مـــرات وفى أزمـــان متـــباعدة أحياناً ، ومتقاربة أحياناً أخرى . ومع ذلك ، فتبقى هذه الكلمات الصغيرة أو التعبيرات المقتضبة مؤشراً لباحث فى عالم لوى چوفيه يستلهم منها منهجه الدراسى فى مهنة الإخراج للمسرح .

— الإخراج عملية ولادة .

— ليست هناك قواعد ثابتة فى الإخراج المسرحى .

— الإخراج هو الإندفاع مغناطيسياً نحو الدراما . ثم التفكير فيها بإعمال الفكر الخصب ، ثم تنظيم وتصنيف وتبويب عالم المسرحية .

— ليس هناك قانون لمهنة الإخراج المسرحى .

— ليست هناك كليشيهات CLICHÉ أو صورة مبتذلة فى عملية الإخراج المسرحى .

أ ـ الإخراج المسرحى عملية ولادة حقيقية .

تعـــيد مسرحية (كنوك أو انتصار الطب) ذكريات أحداث الولادة إلى چوفيه . وأظن أن الأمر كان صعباً ، بل بصعوبة ولادة القيصريات قبل عصر التخدير . فقد كان چوفيه هو المخرج ، وهـــو دكتور كنوك بطل الدراما عند چول رومان ، الذى كان يضع فى ذهنة ساعة تحرير الدراما كـــل مواصفات چوفيه الفيزيكية .. شخصية رقيقة القوام لكنها قوية العود ، فارعة الطول ، يبلغ طولها ١٨٢ سم ، تمشى بخطوات واسعة .... إلخ . أقول كان المؤلف يتخيل صورة شخصية لوى چوفـــيه ، ولا يُفصّل الدور عليها ، فالاختلاف بَيِّنٌ بين الحالتين ، وما أبعد المسافة بينهما فى الحياة المسرحية العلمية .

إن شخصيـــــة (كنوك) من وجهة النظر فى الإخراج ليست نمطاً عادياً ، بل هو شخصية ذاتية . ويرفض چوفيه وجهات النظر التى قالت بتعلق المؤلف چول رومان بشخصيته وقت كتابة

الدرامـــا . ويؤكد أن الفرق كبير والاختلافات عظيمة ، بين أن يبحث الفنان الممثل عن وجه شبه بـــين الشخصية وبينه . لأن الروعة تكمن فى بحث الممثل عن الإبداع فى الفن قبل كل شئ ، وهذا هو الابتكار . جوڤيه على غير عادة بعض المخرجين . إنه لا ينضم إلا لتفكيره ، ولا يُنفذ أو يعتمد إلا عـــلى مـــا يوحى لـــه به تصوره ورؤيته فى عملية الإخراج . فهو الذى يلد العمل الفنى وليس الآخرين . إن الاعتماد على الذات من أدق مهمات الإخراج .

رأى المخـــرج فى الشخصية (كنوك) ، شخصية بطلة كأبطال درامات القرن السابع عشر المـــيلادى . فهو مثل دون جوان ، وشبيه لدون كيشوت وكل أبطال الدراما الآخرين . شخصية بارزة المعالم مُحددة الخطوط .

لم يعتمد جوڤيه على خطة هندسية محددة قبل تحليل الشخصية ، ولم يتعامل فى خطة الإخراج عنده مع قدر أو مرسوم ومخطط .

إن الـــتفكير الدائـــم والمستمر — ومن داخل منظور الشخصيات — هو الذى كان مفتاح التفكير وبداية كل طُرق الإخراج .

لذلـــك لم يـــلجأ إلى التجديد فى إخراج (كنوك) ، لأن الشخصية ذاتها كانت قوية المظهر واضـــحة المعالم والتصرفات . لها عاداتها وتقاليدها التى لا يجب أن تُمس من بعيد أو قريب . لكل عصر علاماته وأماراته الجديدة التى يأتى بها العصر وينشرها فى أشكال وعادات ورموز . وكل ممثل يـــرى هذه القضايا من زاوية نظر مختلفة . والطريقة أحياناً ما تكون جديدة ، وأحياناً أخرى تكون مســـتهجنة أو عفى عليها الزمن . لكن كل شكل أو عادة أو رمز أو تقليد ، فإنه ينتمى إلى قواعد عليا .. هذه القواعد هى كلمات الشاعر الدرامى .

ب - تسجيل حركة العصر بكُتابه المعاصرين وحدهم .

اعتنق المخرج جوڤيه فى منهجه كثيراً من الكلاسيكيات ، وبخاصة ريبرتوار وأعمال الفرنســى موليير لكنه ينحو مرة ثانية ناحية فكرة إحياء حركة العصر الدرامية . ويعترف بأن هذا الإحياء لا يمكن أن يقوم ويستقر ، إلا على أكتاف الكتاب المعاصرين فى أى مسرح من العالم . فتعامـــل مع جرل رومان ، مارسيل آشار ، جان جيرودو .

جـ - الإخراج هو التنظيم والتصنيف والتبويب .

والتنظيم للفرقة المسرحية ، وتصنيفها إلى شخصيات وأدوار وطاقات وملكات . ثم تبويب



Molière *A nõk iskolája* cimû vigjáték a Théâtre de l'Athénée-ben. L. Jouvet rendezése, Ch. Bérard diszlete (1948)

لوى جوڤيه

مدرسة النساء .. المسرح الأثينى الفرنسى موليير

هـذا التصنيف فى دقة وملاحظة شديدين ، أعمال يضطلع بها المخرج الجيد الذى يريد أن يقدم دراما أو مسرحية أو عرضاً فنياً لامعاً بعيداً عن الأهواء أو الأغراض بسيطة الشأن . من الطبيعى أن كـل فنان مسرحى يجتهد ، أو هو يحاول ذلك . لكن العبرة عند المخرج — وهو ما يجب عليه ملاحظته تماماً — بالنتائج . أقصد نتائج الاجتهاد . والنقطة الجديدة التى يصل إليها الفنانون فى مسارحهم وأدوارهم .

د ـ ليست هناك قواعد ثابتة فى الإخراج المسرحى .

إن منهج جوفـيه لا يحـيد عن هذه الحقيقة ، أو سَمِّها القانون العُرفى إن شئت فى مهنة الإخراج المسرحى . ليس عندنا دليل واحد فى تاريخ المسرح يحمل قانوناً أو طريقة أو منهجاً يدلنا على كيفية الدخول إلى عالم المؤلف الدرامى مثلاً . كذلك ليس هناك كتاب يُعلِّم طرق تشريح الدراما أو فهمها ، أو الإفصاح عن أماكن التطور فيها ، ليست هناك معلومة واحدة مثلاً تنبئنا عن مكان التطور الدرامى فى شخصية واحدة من كل الدرامات التى اعتلت خشبات مسارح العالم من الاغـريق إلى العصـر الحديث . والسبب واضح تماماً . فبصرف النظر عن التاريخ القصير لمهنة الإخراج المسرحى ، فإن المسرح من جهة ، والدراما من جهة أخرى ، لا يستطيعان الاتفاق علـى (شكل) معين ، وسط حالة التجديد المستمر التى تنتاب عمليه الإبداع الفنى فى الإخراج . كما أن اختلاف الدرامات موضوعات وفصولا ومشاهد وشخصيات وتطوراً وعقدة وحلاً ونوعية أدبية ، لن يتيح بأى حال من الأحوال تجاوز كل هذه الخصائص الجوهرية ، ويضع لها جميعاً إطاراً أو شكلاً أو نموذجـاً تسير عليه ، أو أسلوباً موحّداً تتخذه لاستخراج لحظة واحدة من لحظات الإخراج . وإذن ، وبناء على ما تقدم ، فإن أية محاولة لتقييد الإخراج بشكل أو إطار أو مظهر أو هيئة أو وجه أو سيماء ASPECT هى محاولة فاشلة تجاه فن المسرح بأكمله .

ولعل الدليل على ما أقول أن كتاب المخرج الكسندر دين فى الإخراج المسرحى الذى يُقسّم خشـبة المسـرح تقسيماً بدائياً إلى أماكن ومُربعات (يميناً وأعلا ويساراً ... إلخ) ويحدد مهمات درامية عشوائية فى المنهج بمناطق القوة والضعف أو الاهتمام وعدم الاهتمام ضرب من الفوضى . الـتى تُفضى بالمخرجين أو طلاب الإخراج إلى حفظ قواعد فى الفن عن ظهر قلب ، وما هو الهراء بعينه . ولقد فطنت بعض دول أوروبا الغربية والشرقية إلى خطورة تداول هذا الكتاب بين طلابها .

فحظرت قراءته أثناء سنوات الدرس والتحصيل . وقد يكون بالكتاب أبواب نافعة . لكن ما يخص تجميد وقولبة فن الإخراج هو غاية السوء فيه .

وإلا فـلماذا التنظيم والتصنيف والتبويب ؟ ولماذا التفاعل مع الموقف المسرحى لاستخلاص الحركة المسرحية للممثلين ؟

ولماذا المعايشة ؟ واسترجاع ذكريات الماضى والمخزون فى اللاشعور من تجربة الحياة ؟

ولماذا كل تعاليم ستانسلافسكى فى الإخراج المسرحى ؟

لا يستطيع أى مخرج كائن من كان أن يختزن فى بيته الوقت أو الزمن المسرحى المناسب لمشهد من المشاهد ولا الايقاعات التى تتطلبها المشاهد والفصول والسكتات والصمتات . وأنى له أن يعرف درجة الانفعال أو التوتر مقدماً ؟ وكيف يمكن أن نحتفظ بحقيقة الإنسان فى شخصية مسرحية أو فى مسرحية من المسرحيات ؟ إن مهنة المخرج ليست صنعة بقدر ما هى (حالة سيكولوجية) تشترك فى كل لحظات إخراج الدراما على المسرح . ومن هنا نصل إلى شرح القضية . هذه (الحالة) فى حد ذاتها هى حالة الحب ، التى تشبه حالة الحب فى الحياة الدنيا . إن الحب فى الدنيا دائم — إذا افترضنا نموه واستمراره — وحالة الحب فى الإخراج دائمة التشكل بالـتونات والصور والحركة والانتقالات والرموز والمجازات .. وهى لذلك تصير منتهى الحب .. الذى لا نهاية له .

والإخراج تبعاً لذلك ، يصبح محاولة العثور على المزاج ، أو الجو العام لحالة نفسية معينة ATMOSPHERE . وحدة ضغط يجدها أو يبتدعها المخرج لتعادل ضغط الدراما . ظواهر نفسية كهربائية تخرج لتتقابل وتتلاطم ، وتعود لتهدأ من جديد . وهذا الجو العام الذى يقدمه الإخراج يجب أن يكون كذلك على أقل تقدير . وساعتها فلا يسأل أحدٌ الكاتب الدرامى عن هدف درامته أو معناه لأن كل التسأولات التى يمكن أن تنشأ ، تجد ردوداً شافعة لها فى فن التمثيل وفن المسرح .

إن البحث عن (حالة) المسرحية لا يكفى لإخراج الدراما . فهذه خطوة من خطوات كثيرة تتبع . لا يكفى أن نتعرف على الحالة . إن العمل فى الدراما — وبصورة ابتكارية — هو الذى يكشف لنا مضمون العمل الدرامى . وما هو صعبٌ فى حلبة المسرح .

إن الإبـــداع لا يـــزور الكسالى ولا يقف على أبوابهم . وفى المسرح ، فالإبداع لا يسبق أى شئ . إنه عادة ما يصل متأخراً مرتكزاً على الجهود المضنية التى تسير المسرحية فى طُرقها .

هـ - المؤلف الدرامى قمة الثالوث المقدس .

عبارة تعكس وجهة نظر الإخراج عند چوڤيه . علـــى طول حياته المسرحية يظل يحافظ على العـــبارة ، باعتبارها إحدى العناصر الهامة فى منهج الإخراج عنده . حقيقة أن المخرج والممثل إلى جانـــب الدرامى يمثلون ثلاُثتهم الهرم ذا الأضلاع الثلاثة ، الذى يعنى فن المسرح قديماً وحديثاً . لكن چوڤيـــه يضــــع المؤلف الدرامى على قمة هذا الهرم .. فى قمة الوسط . فهو الأصل والمنبت ومصدر كل شئ على المسرح . من بداياته ينبع كل الفن المسرحى . وهو المسئول الأول عن كل البدايات . وما الممثل إلا الممثل الشخصى للكاتب الدرامى ، والعاكس والموّصل للرسالة لكل ما كتب الدرامى .

ومع أن عصر كوبو وديلان وچوڤيه وباتى وبتويف وچيمييه وبارساك قد سنّ تقليداً لم يكن معـــروفاً مـــن قبل فى تاريخ المسرح . وهو تسمية المسارح والعروض بأسماء مُخرجيها . فاننا نجد ديمقراطية وتواضع چوڤيه لا يُعـــيران القـــاعدة الجديدة أى انتباه . ويُصر لوى چوڤيه فى كتاباته المسرحية على حق الكاتب المؤلف الدرامى ، ويجعله هو الأساس فى كل مراحل الفن المسرحى .

لا مســـــرح بـــدون الدراما . ولا مسرح بدون المؤلف الدرامى . فى العصور القديمة كان الدراميون المؤلفون هم سادة ومديرو المسارح وممثلوها .. شيكسبيـــير وموليير .

مولـــــيير أخـــــرج ومثّـــل فى دراماته التى كتبها . وفى وقت متأخر انفصلت الوظيفتان المســـرحيتان ، المخرج الممثل والكاتب الدرامى . لكن العلاقة الفنية لم تنفصل أبداً ، وظلت قائمة حـــتى وقتنـــا هـــذا . وعلى حد قول جوته فى هذه النقطة بالذات .. " قطعة ورق صغيرة لا تعنى شـــيئاً " . إن الدراما الجيدة يحتل جزء صغير منها مكانه على الورق المحرّر . أما الجزء الأكبر منها فإنه يحتل خشبة المسرح والإضاءة وطاقات الممثلين وانفعالات الشخصيات ، والصوت والحركة ، بـــل ويمـــتد هـــذا الاحتلال إلى جماهير الصالة فى أحيان كثيرة . ومسرح الفن بموسكو فى الاتحاد السوڤيتى (السابق) أكبر دليل على ذلك . وهو يعطى صورة حية على العلاقة الفعالة بين الدرامى الحـــى والمسرح الحى . والمخرج الروسى ستانسلاڤسكى هو صاحب الفضل فى توثيق هذه العلاقة

بـــين الدرامـــى تشـــيكوف وبين مسرح الفن بموسكو . إن التعاونيات من جهة أخرى كذلك بين الدرامى تشيكوف والمخرج ستانسلافسكى هى التى رفعت من مستوى النظرية والتطبيق فى المسرح الســـوفـــيتى فـــى بداية القرن العشرين ، الأمر الذى ترك لنا فى تاريخ المسرح العالـــمى مدرسة ستانسلافسكى فى التمثيل والإخراج ، وأسلوباً علّم مسارح أوروبا كيفية تمثيل مسرح تشيكوف فى إبـــراز لعالمه ونعومة شخصياته ورفاهتها ، وصوتاً عالياً لمسرح الفن ، ونتائج فنية معروفة فى كل مكـــان مـــن العالم تضع تشيكوف ومسرحه الشعرى التهكمى ، ودراماته (اللادرامية) فى مقدمة المسارح والآداب المسرحية الجديدة ذات الطابع الإنسانى الخاص به فى بدايات القرن العشرين .

ومـــثال قريب آخر على نفس التعاون يشهده المسرح الأمريكى بين المخرج الأمريكى إليا كـــازان ELIA KAZAN (١٩١٤/٣/٢٦ ــ ١٩٨٣/٢/٢٥ م)[٦] وهو نفس التعاون الذى عمل به مسرح الستينيات بين المخرجين ومهندسى الديكور .. نبيل الألفى وصلاح عبد الكريم ، كمال عيد ولطيفة صالح ، كرم مطاوع ورؤوف عبد المجيد ، محمد عبد العزيز وسكينة محمد على .

و ـ الإخراج (حاجة) عند المخرج .

ليس هناك إخراج لمجرد الإخراج ، أو إظهار مسرحية مكتوبة فى نص أو كتاب عرضاً على خشـــبة المسرح . فالمخرج الجيد يُقرر إخراج مسرحية ما إذا أحس بنوع من الإرضاء أو الإشباع والمســـرة GRATIFICTION نحـــو عمل أدبى أو درامى معين . وهو هدف المسرح كذلك أن يُرضى جماهيره . ونفس الهدف هو ما يتوق إليه الممثل والمؤلف الدرامى . أى أن المصلحة فى عرض المسرحية هى هدف مشترك بين كل هؤلاء المبدعين . والجمهور هو الآخر من جانبه يبحث عن هذه الحقيقة .. حقيقة الإحساس بالرضا والتشبع الدرامى أو الفنى . والمتفرج يقبل شيئاً من المسرح لا تعطيه له الحياة اليومية فى عمله أو تجواله طول اليوم . شئ لا يضُره ، شئ ينفعه ويضيف إليه وإلى خبرته الحياتية جديداً ، حتى يعيش معه هو الآخر .

يذكـــر لوى جوفيه " لو سألنى أحد لماذا أخرجت هذه المسرحية ؟ لأجبته على الفور ، لأنها تقودنى إلى الإحســـاس بالرضـــا والسعادة . وهذا كل شئ "[٧] إذا أحب الإنسان المسرح . فلأن المسرح يسبب له نوعاً راقياً من السعادة ، كما يسبب لآخرين كذلك الرضا والمسرّة .

وتظهـــر (تـــيمة) الحـــب والإرضاء فى كل ما يتعلق بالمسرح . ولماذا يكتب الدراميون المسرحيات ؟ ولماذا يُمثلها الممثلون ؟ ولماذا تشاهدها الجماهير ؟ ذلك لأن الحب يوجد ويتواجد فى كل مكان ، وفى كل مرحلة من مراحل الإعداد للعرض المسرحى تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً ومشاهدة جماهيريـــة . وهذه هى طبيعة حياة المسرح . واحد يكتب ، وآخر يُنصت لما يكتبه الأول ، وثالث يُخرج ، ورابع يحمل العناصر جميعها على كتفيه ليُوصّلها رسالة فنية إلى الجماهير المُنصتة . وهذا هو المعنى الحقيقى والفلسفى لتعبير (المسرح)

ز ـ الدرامى والمخرج كُلٌ فى مكانة .

يؤكـــد جوفيه هذه الحقيقة الغالية فى الحقل المسرحى ، أثناء إخراجه لمسرحية (سيجفريد SIEGFRIED) والـــتى عُرضـــت لأول مرة فى الثانى من مايو عام ١٩٢٨ م من تأليف كاتب الدرامـــا والقصـــة الفرنســـى (چان چيرودر[٨] JEAN GIRAUDOUX) ــ (٢٩ /١٠ / ١٨٨٢ ــ ٣١ / ١/ ١٩٤٤ م) .

الدرامـــا مُعدة عـــن قصـــة بنفس الإسم . بطلها جندى فرنسى أصيب فى الحرب العالمية الأولى . وهو ضمن ذكرياته يعتقد نفسه ألمانياً تحت اسم سيجفريد ، ويكتب الذكريات على غرار الكاتب الألمانى كلايست H.VON. KLEIST ورؤيته فى الكتابة الدرامية التى أراد بها إحلال كل المعـــانى الأخلاقية عند سوفوكليس وشيكسبيـــر وجوته فى درامة واحدة . بعد ذلك يعود البطل المحارب إلى وطنه فرنسا . إن المفهوم الدرامى للقصة يشير إلى ذكريات الطفولة والشباب والأرض والـــتراب التى ينشأ فيها الإنسان . وكل هذه الذكريات بعناصرها إنما تظهر فى وقت متأخر ، ولا يمكن الهروب منها أو إهمال الإحساس بها . ولا يقف الأمر حينئذ عند روح الإنسان المرتبطة بالقديم والثابت من الذكريات ، لكن الأمر يتعداه إلى أن جسمه هو الآخر ــ بعد الروح ــ يظل مرتبطاً ارتباطاً عضوياً وفسيولوجياً بالأرض التى نشأ فيها وترعرع بين أحضانها .

يحـــافظ جوفيه فى الإخراج على فكر المؤلف المسرحى چيرودو ، تماماً كما يراعى ذلك عند الإعداد وهو نفسه المُعد الدرامـــى . ويبقى بطل الدراما كما أراد له چيرودو كاتب القصة . يبقى چاك فروســـتيه JACQUES FORESTIER كاتبـــاً قومياً فرنسياً يفقد ذاكرته الأدبية بسبب الحرب اللعينة . وتظل (الحكاية) فى القصة حكاية كذلك فى الدراما التى تصعد على المسرح .

ويســـير الأدب الفرنسى عبر طريق الإعداد الذى يحترم الكاتب الأصل ، ولا يودى به ، يعصـــف بعمله باسم الدراما ، أو وراء ستار المسرح . ويبقى المؤلف مؤلفاً ، والمخرج مخرجاً . . أحد يحاول التأثير على الآخر لأن العرض المسرحى فى حاجة إلى أفكار كل منهما ، وفى الحدود التى نـــصّ علـــيها كُـــلٌ منهما وما أُسميه (احترام المهنة وتقدير جهود الآخرين العاملين فى بقية المهن المسرحية) .

خامساً : الممثل لوى چوڤيه

لا أخرج من دراساتى له بمنهج معين فى التمثيل . له منهج تربوى فى تعليم فن التمثيل سوف نتعرض له فى باب قادم .

أمر طبيعى أن يكونُ الممثل لوى چوڤيه تابعاً لمدرسة ومنهج أستاذه چاك كوبو . وأن يكون فى تقاليده وأعرافه بالنسبة لفن التمثيل متشابها مع زميله شارل ديلان .

فكلاهما تلميذ لكوبو . وهما زميلان فى مسرح ألڤييه كولومبييه . والنتيجـــة الحتميـــة لهذه العلاقـــة هى التشابه فى رؤية فن التمثيل عند كل من چوڤيه وديلان . وهى رؤية صادقة احترمت المهـــنة وطالبت الممثل بكثير من الصدق ، والإيمان بالدور الذى يقوم به ، والبحث عن الأصول والجوهريات فيه ، والتأثير بمدارس التمثيل التى ظهرت فى العصر فى مسارح أخرى ، وعلى الأخص مدرسة ستانسلاڤسكى .

لكن رأينا هذا ، لا يلغى وجود خواص ذاتية وطبيعية وشخصية عند چوڤيه . وهذه الخواص نراها فى النقاط التالية :

١ ـــ ساعدت الخلفية الدراسية لجوڤيه على استخـــلاص ملاحظـــات المخـــرج لـــه كممثل ، أو ملاحظاته لنفسه عندما يُخرج . إذ لا شك أن الخلفية التعليمية تؤثر بطريقة غير مباشرة على الممثل ويظهر هذا الأثر فى سرعـــة فهمـــه للـــدور ، ومنطق التحليل للشخصية ، وقياس الوحدات والعناصر الأخرى التى يتعامل معها الممثل فى بناء الشخصية .

٢ ـــ الانكـــباب الشديد على القراءة عند جوڤية . وهو ما يُمثل (الأرضية الثقافية) للممثل . ويُكسبه معارف حياته فى الحياة . وعبر هذه المعارف ، يستطيع چوڤيه ، وأى ممثل آخر ، أن يكون متفوقاً على غيره .

٣ ــ اهتمام جوڤيه فى أدواره التى مثلّها ، بالأهميات فى الشخصية وفى الأحداث المسرحية . وهى واجبــات مليئـــة بالمعاناة التى ترفع الممثل إلى درجة عليا من الإجادة ، وتحقيق الهدف من التمثيل .

٤ ــ الـــتفريق الفلســـفى الطفيف الذى أشار إليه جوڤيه بين الفنان وبين الممثل . ووجهـــة نظره تقول .. إن الفنان يلعب أدواراً معينة . أما الممثل فهو يمثل كل الأدوار .

الفنان ينتقل إلى الشخصية التى يقـــوم بأدائها . أما الممثل فإن موقفه هو العكس على طول الخـــط . بمعنى أن الشخصية هى التى تنتقل إليه . ويذكر جوڤيه ، أن الممثل الانجليزى داڤيد جـــارّيك DAVID GARRICK (١٩ / ٢ / ١٧١٧ ــ ٢٠ / ١ / ١٧٧٩ م) كان يمـــثل نموذج الممثلين فى كل ما أداه من أدوار تراجيدية وكوميدية فى المسرح الانجليزى فى القرن الثامن عشر الميلادى . ومع هذا التفريق الفلسفى الطفيف فى تعبيرى الفنان والممثل ، يكـــاد يـــبدو التعبيران وكأنهما تعبير ذو معنى واحد . وهو ما نراه على المسرح من وجود فنانين ممثلين وممثلين فنانين .

إن الفـــرق الرفيع بين الفنان والممثل يتجلى فى إبداع فن (المايم MIME) . فالممثل أقدر عـــلى ذلـــك من الفنان ، أو قُل إن الفنان لا يسمح لنفسه ــ حتى داخل دوره ــ بقبول كميات من المايم فى تكوين الدور .

الفنان يستبدل نفسه بالدور التمثيلى ، والممثل يدخل بكل تقنياته فى صُلب الشخصية .

٥ ــ سعى جوڤيه ــ وبجهوده الشخصية فى فن الممثل ــ إلى استعمال كل خبراته وثقافته ــ وفى سرعة خاطفة ــ لتكوين كيان الشخصية المسرحية التى يمثلها . وهو ما أكسب أدواره عمقاً وتأثيراً .

٦ ــ الممثل عنـــد جـــوڤيه لا يُترجم الشخصية ، ولا يعرضها فقط وإنما هو يبتكرها . وهذا هو الصعب والسهل الممتنع .

سادساً : جوفيه مُعلماً مسرحياً

بوصفى مدرساً للتمثيل والإخراج ، أُقدّر معنى كلمة (تعليم الفن المسرحى) . مهمة شاقة وخطـيرة . لأن المادة تتعامل مع الانفعالات ، ومع ذوات الطلاب ، ومع كل الداخل عندهم ، ليـتحول عـبر الصوت أو آلة النطق والكلام دوراً مسرحياً . وهذا الدور فى فن التمثيل ليس فى المطلـق بأى حال من الأحوال . بل هو على العكس فى غير المطلق تماماً . إن على المعلم أن يخترع قانوناً لكل دور ، وقواعد وبنوداً ومُحذرات إذا أراد ترقيةً حقيقية لطلابه . وتعليم فن التمثيل ليس محاضـرة تُلقى فى مدرج كبير به مئات الطلاب . فالتعليم الفنى يعنى تعليم وتلقين كل طالب على حدة ، حسب دوره ، وشخصيته ، ومُقوماته ، وأدواته .

مـن هـذا المدخل تبرز لنا المشاق فى مهنة التعليم الفنى . فإذا ما احترمنا وجهات نظر من سبقونا فى المهنة ، والقائلين بأنها مهنة الانكار .. إنكار معروف الأستاذ المدرس وجهده . ومعذرة ، فهى كذلك فعلاً . ومع ذلك ، فهى المهنة التى تجعل من المعلم طالباً باحثاً على الدوام . كلنا نتعلم من ملاحظات طلابنا التى تخرج عفوية منهم فى أحيان كثيرة . نأخذها ملاحظات صغيرة ، نضعها تحت المجهر ، تساعدنا خلفياتنا العلمية والثقافية على استنبات الكثير منها لصالح فكرة تطوير تعليم الفنون . ونفس الحال بالنسبة للتدريب . فالمهنة تقوم على التدريب ، طبعاً بعد النظرية العلمية . ومـرحلـة التـدريب هذه ، إنما تأتى فى كل لحظة وأخرى بالعديد والعديد من الأفكار التى هى الـنهاية قيمة العمل التعليمى الفنى . وهى فى الكثير من مناهجها مهنة الإصرار .. الاصرار على هـدف يصـير بالأستاذ إلى التحدى ، تحدى الزمن والمكان والامكانيات المفقودة أحياناً ، وتحدّى الذات فى أحيان كثيرة .

ولـوى جوفـيه أكـبر مثال على هذا التحدى مع نفسه وذاته . يتقدم فى شبابه للإلتحاق بالكنسـرڤتوار ويفشل ثلاث مرات ، يُرفض طلبه . لكن كل هذه الذكريات غير الطيبة ، تُمحى وكأنهـا لم تمر فى حياته ، عندما يصدر قرار تعيينه أستاذاً بكنسرڤتوار باريس للفنون المسرحية عام ١٩٣٤ م . وهى الوظيفة التى لم يتنازل عنها يوماً واحداً فى حياته حتى رحل إلى العالم الآخر . كما عمل أستاذاً أبدياً لفرقة الكوميدى فرانْسيز .

لكــن إشــعاع المعلم الناجح لا تحدّه حدود . هو المعلم فى الأكاديمية ، وفى المسرح ، وفى جلســات التدريب ، وفى المناظــرات الفكــرية ، حــتى استحــق عــن جــدارة لقب (المربى EDUCATIONIST) ، بكل ما كان يقدمه لطلاب الفن من موضوعات وطُرق وسلوك وعلوم أصول التدريس الفنى PEDAGOGY .

كــان مع چوڤيه معاونون من المدرسين فى الفصل الذى عُهد به إليه للتدريس . مدام رينيه دومينيل MADAME RENÉE DUMENIL تتلقف التلاميذ كأمهم حناناً ، مسيو أندريا برونو MONSIEUR ANDRÉ BRUNOT القبضــة الحــديــديــة ، ومسيــو چورج لــيروى MONSIEUR GEORGES LEROY يُنشط من مواهب التلاميذ ويُشجعها .

بدا فصل لوى چوڤيه أشبه بالوحوش المتوحشة . وكان المُعلم چوڤيه هو المروّض لكل هذه الوحــوش المفترسة . فى كل أسبوع حاضر چوڤيه لمرتين . واستغرقت كل محاضرة ساعتين كاملتين من العاشرة صباحاً إلى الثانية عشر ظهراً .

كان قاسياً فى التعليم الفنى . ولا تعليم للفنون إلا بهذه القسوة ، خاصة عند مهنة الإنكار . ولأن المسرح ليس لعبة يلهو بها الأطفال . فما مصير المهنة إذا لهى بها الكبار كذلك ؟ كان چوڤيه مع تلاميذه فظاً ، ساخراً ، متهكماً ، طويل اللسان . وفى الجانبين النظرى والتطبيقى على السواء . نشّــأ الطلاب على حب المسرح بمصاعبه ومشكلاته . كشف على الدوام عن وجهة نظره كمعلم صــريحة واضحة ، وعن تفكيره ، وعن طريقة التنفيذ العلمى لأفكاره . وأعدّ قبل استلام وظيفة الأســتاذية المنهج النظرى قبل أن يخطو بقدميه إلى المحاضرة الأولى ، وضّمن هذا المنهج كل خبراته العملية فى حياته التمثيلية فوجّه الممثلين إلى

أ ـــ جمعْ الأفكار .

ب ـــ تعميق هذه الأفكار .

جـــ ـــ تصنيف هذه الأفكار الواحدة تلو الأخرى .

د ـــ كتابة ما حصل عليه من أفكار تحريرياً .

هـــ التعبير عن الأفكار ، ووسائل هذا التعبير .

ومن نصائحه ومحاضراته التعليمية للممثل ما يأتى :

أ ـــ لا يكفى أن يفكر الممثل ، بل عليه أن يُشع أفكاراً .

ب ـــ الاستغراق فى التأمل بالقلب ، والمعدة . وليس باصطناع العقل على نحو إبداعى .

جـ ـــ لا تكفى ثقة الممثل فى الفهم وحده .

د ـــ ليكن العمل واسعاً عريضاً ، أو باباً مفتوحاً على مصراعيه ليستقبل كل الأفكار .

هـ ـــ الممثل واجبه الطاعة بلا سفسطة ، والاستعداد الدائم للاستقبال .

و ـــ الممثل يجب أن يكون مستعداً لإعطاء كل نفسه إلى العمل المسرحى . ولذلك بتجريد نفسه من أحاسيسها ليتعلم أحاسيس مناسبة لما يتعلّم للدور .

ز ـــ ضـــرورى أن يُنهى الطالب عمله فى المحاضرة بقدر كبير وبأعلى وأكمل ضمير . لأن التعليم لصالحه فى النهاية .

ح ـــ لا يجب التفكير فى النجاح دوماً . فالفشل موجود كذلك فى الحياة ، وفى المسرح أيضاً .

ط ـــ إن الفهـــم للدراســـة العملية يعادل الإحساس تماماً . والأهم عند جزفيه هو تعلّم المحاضرة والتدّرب على انجاز ما تم أولاً بأول . إن التدريب هو الطـــريق الـــوحيد والأمثل لتحقيق مستوى ناجح فى فن التمثيل المسرحى .

فن تعليم التمثيل .

١ ـ البدء من الكلمة .

الكـــلمة التى كتبها الدرامى ، هى المنطلق عند طالب فن التمثيل فى الدراسة . هذه الكلمة التى تتحول من عبارة لتصبح فى حوزة الطالب المتدرّب . ثم تتحول من عبارة وكلمات ووحدات لغويـــة صغيرة إلى احساس وانفعال وفهم لمعنى الكلمة . ولادة جديدة ، وفهم جديد أيضاً ، ولون جديد ، وأداء لم نشهده قبلاً .

وإذن ، فالكـــلمة العاريـــة الأولى من وسائل الممثل ، تصبح ذات أداء إنسانى إذا استعمل وسائله وأدواته وعرف التلميذ هدفه . الحياة الدرامية نفسها تبدأ بنفس الصورة . المسرح يبدأ بلا مناظر أو ديكور . بلا تحديد فى المساحات والفراغات ، بلا إضاءة وألوان . وهكذا عند الكلمة . لكـــن الكـــلمة هـــى التى تستدعى كل هذه العناصر ، تستدعى المناظر . والحركة فى المسافات .

والألوان فى الإضاءة ، والتشكيل فى الأزياء ، والجماليات فى الصورة البصرية . وكل ذلك لا يجرى ولا يتم ولا يكتمل إلا بالتدريبات المسرحية .

والكلمة تتبع الكلمة ، والعبارة تلاحق العبارة الأخرى ، بلا تزييف أو تحريف فى الإيقاع الذى ينظم تواجد الكلمة على المسرح . وفى فقدان الإيقاع تضطرب الكلمات ، وتسمح للسكوت غير المطلوب ، أو تأتأة الممثل أو فأفأته باحتلال المكان غير المخصص لها . وهنا تحدث الطامة فى الدور ، وفى ميكانيكية الكلام ، وفى اللُعبة التمثيلية ذاتها .

٢ - التدريب للطلاب على أدوار لا يعشقونها .

وهذا التدريب نفذّه وأخذ به چوڤيه فى تدريسه لفن التمثيل . عهد إلى التلاميذ متوسطى المعرفة أو الموهبة بالعمل فى الأدوار القوية المتحركة الفعالة ليتغلبوا على مشكلات البُطء والحركة عندهم . كانت المحاضرات بصعوبتها تُشكّل منهجاً متقدماً فى التمثيل . فلم يكن چوڤيه يُحب التعليم السهل .

" إبحثوا وابحثوا .. سيروا إلى الاكتمال والكمال قدر إمكانكم . ولا ترضوا أبداً عن انجازاتكم . فالنجاح التجارى فى المسرح لم يذهب بعيداً . "[٩] .

تدرب الطلاب كل أسبوع على مشهدين جديدين فى التمثيل . (هل يقرأ طلابنا هذه الحقيقة ؟ !) ويحفظ الطلاب أدوارهم عن ظهر قلب . فحفظ الدور عامل مهم فى التدريب ، وعلى حد تعبير چوڤيه .. " فأنتم فى حاجة إلى قوة الذاكرة ، خاصة والمسرح يطلب حفظ الدور كاملاً فى ثمانية وأربعين ساعة "[١٠]

٣ - الإحساس يُولّد الحركة ويقودها ويُثريها .

فى تعليم التمثيل ، لابد من إبراز الإحساس داخل المحاضرة . وهو الذى يدفع بالتلميذ إلى الكلمة المؤثرة ، وإلى ترجمة المشهد على المسرح . ومن الأهمية بمكان أن يتخيل الممثل الكلمة بطريقة درامية .. أى يقرؤها أولاً ، ثم يتخيلها درامياً بعد ذلك . يشرح الشاعر والدرامى الفرنسى بول كلوديل[١١] PAUL CLAUDEL (٦ / ٨ / ١٨٦٨ — ٢٣ / ٢ / ١٩٥٥ م) الكلمة حين يقول " للكلمة طعم ، للكلمة نسيج ، الكلمة قوت وغذاء " . وبالكلمة يُحس الممثل المواقف الدرامية فى المسرحية .

يُشدّد چوفيه أثناء محاضراته للطلاب على ضرورة العثور على ريثم الكلمة . هذا الريثم الذى يتغير من كاتب إلى كاتب آخر . ويتغير كذلك من مشهد إلى مشهد . (لاحظ الريثم الخاص بمسرح تشيكوڤ ودراماته) . فريثم كلمات وحوار موليير يختلف عن ريثم چيرودو أو ألفريد دى موسّيه[١٢] وهكذا دواليك .

ويقترح چوفيه مسرحية **MIZANTROP** للطلاب لفُرص التجديد فيها على الدوام . وللتدقيق الشديد فى دور البطل ألسست **ALCESTE** الذى يتطلب مشاعر الممثل التلميذ ، دون أن يُحمِّلَ الممثل مشاعره الشخصية لدور ألسست . تدريب جيد على فصل المشاعر الذاتية ، والدخول فى إهاب ومشاعر وأحاسيس الشخصية المسرحية .

٤ ـ رفضٌ لميكانيكية الكلمة .

يرفض چوفيه ميكانيكية الكلمة فى فن التمثيل . هذه الميكانيكية التى تبرز محملة من الممثل السئ بمشاعر وأحاسيس غير طبيعية وغير صادقة . ولا يؤدى النفاق فى المهنة إلا إلى التضليل وعدم وضوح الرؤيا . ويمكن اكتشاف هذه الميكانيكية من التدريب الاصطناعى .

ورفض ميكانيكية الكلمة يعنى الصدق والبساطة فى الكلمة ، وبعدم تحميلها بما فوق طاقتها من معان أو مفردات . فالبساطة بالفهم العميق والصادق هى العمق ذاته . وهذه البساطة ، والفهم ، والصدق والعمق هى الكلمة النافذة فى التمثيل على المسرح .

٥ ـ الكل فى خدمة الكلمة .

يشير چوفيه فى مذاكراته إلى هذه القضية حين يذكر أن الديكور والموسيقى ولُعبه التمثيل والإخراج والممثل ، كل إلى جانب بعضه البعض فى وحدة فنية لخدمة الكلمة الدرامية . ويستنكر چوفيه الزيادات مثل وا ، آه ، إيه ، أوه ، وكل هذه الترّهات التى تضايق الكلمة ، وتقف لتناهض الأداء التمثيلى الدقيق المُحكم .

٦ ـ الممثل هو وكيل الجماهير .

الممثل هو مندوب الجماهير . التصاقه مع زملائه على المسرح يُساعد على وصول الجماهير إلى فهم الدراما . التصاق أول بالممثلين ، والتصاق ثان يتبع بالجماهير . وهى مهمة غير هينة أو طيّعة . لأن لهذا الالتصاق ذى الحدين أولويات سابقة عليه . وهذه الأولويات التى نقصدها هنا هى التهيؤ للدور ، والإعداد له ، والدخول فى إهابه . وبدون إنجاز هذه الأولويات ليس هناك ممثل جيد

ومستعد ومُعد إعداداً علمياً . ولا ينسى جوقيه — وسط محاضراته — أن يُحذّر طلابه من الطبيعية ومساوئها فى فن التمثيل .

٧ ـ البحث عن ميكانيكية الدور .

لكل دور ميكانيكية خاصة به . وأقصد بالميكانيكية تحديداً (التقنية) التى تُحدد الدور بكل أبعاده ومراحل تطوره من الألف إلى الياء .

فالدرامى الذى كتب المسرحية ، خطّها بإحساس وشعور خاص . وإذن فمهمة طالب الفن هنا هى البحث عن هذه الأحاسيس أو المشاعر لإعادتها من جديد تجسيداً بوسائل فن التمثيل . ثم يُضيف حدود الشخصية إلى ما تقدم ، وملاحظات ورؤية الإخراج للمسرحية .

مـــا أصعب دور الممثل فى فن التعليم الحديث ؟ ! .. أضف بعد ذلك التقنية أو الميكانيكية الخاصـــة بالدور وهى تُستدعى كذلك من روح المؤلف الدرامى ، ومن معانى كلماته وحواره . إن الباعث على تحرير الحوار المسرحي هو المقصود بهذا البحث . لإضافة المناسب له بوسائل وأدوات مهـــنة الممـــثل . وهـــو مـــا يحتاج إلى قوة دافعة من الداخل ، وإلى حالة فيزيكية خاصة ، وحالة سيكولوجية كذلك . وهذا البحث فى كُنه العملية التعليمية لفن التمثيل يُظهر على السطح نوعية المواقف الدرامية واختلافاتها . مواقف الصدق والتذبذب والحب والدسيسة والخبث والتصرفات الحمـــيدة والوفـــاء والنفاق والكذب . فإذا ما أضاف الممثل بُعدّته وتقنياته ما هو مُناسب لما كتبه الدرامـــى من مشاهد ومواقف ، وضع يده على حقيقة وأصالة الميكانيكية . أما أن يتسلم الممثل الـــنص أو الحوار ليُفرّغ لـــه إحساساً سريعاً من عندياته فليس هذا من التعليم المسرحى فى شئ . لأنـــه يفـــتقد الفهم والمعايشة وتحديد الأشياء وإعداد التقنيات ، وغير ذلك من مهمات أخرى . فالممـــثل مربوط فى عربة فن التمثيل . العربة هى التقنيات والممثل هو قائد هذه العربة الذى ينطلق من نفسه ، ويُناسب نفسه مع العربة ، حتى تسير إلى الأمام .

هذه التدريبات المستمرة ، وسنوات الخبرة الطويلة هى جواز المرور إلى الابتكارية فى الفن .

ليست هناك عبقريات مفاجئة أو ليس لها مثيل . وبخاصة فى عالم المسرح التطبيقى الشكل . والاجـــتهـــاد والتمســـك بقواعد المهنة والاستمرارية فى عملية التعلّم هو الطريق إلى العبقرية أو التجديد أو الابتكار . واكتساب الموهبة فى المسرح لا تتأتى إلا بالممارسة ، ولا تصل إلا بعد وقت

طويـــل ومعاناة دائمة وبشرط ألا ينفصل الحب لحظة واحدة أو يغيب يوماً عن كل هذه الخطوات فى الفـــن المسرحى . إن الصنعة المسرحية تتطلب احتياجات فى كل يوم وفى كل لحظة . المحاولات تلو المحاولات ، والقـــراءات ، ومتابعـــة التطور الثقافى ، والإصغاء والانتباه للعالم من حول الفنان المسرحى ، والتدريب المستمر والمستمر .

فى كتابه TÉMOIGNAGES SUR LE THÉÂTRE ، (شاهد على المسرح) الذى أصدره لوى چوفيه عام ١٩٥١ سنة وفاته مباشرة ، يقسم تطور الممثل إلى ثلاثة أطوار .

١ ـ الطور الأول ..

الوظيفة . وهو طور الإخلاص الكبير الذى يعيشه الممثل وسط عالم يبدأ به حياته . فى هذا الطـــور الأول مـــن الحياة يتقابل الممثل مع الأحلام والآمال والرؤى . بما قد يؤثر على شخصيته وكيانه وذاته . فيحاول الهرب من أمام نفسه . لكنه نظراً لتضخم الأنا عنده فإنه يثق فى رؤيته أكثر مـــن اللازم . فيحسب نفسه بطل الأبطال الدرامية . فهو هملت ومكبث وعطيل . ويتخيل هؤلاء الأبطال المسرحيين فى انتظاره بنسخة الدور ليمثلهم على المسرح .

حالة غريبة وتقترب من حالات انفصام الشخصية . ومع ذلك ـــ وبمرور وقت على الممثل فى المهنة ـــ فإن هذه الحالة سرعان ما تتلاشى ليدخل الممثل فى إطار الطور الثانى .

٢ ـ الطور الثانى ..

فى هذا الطور يكون الممثل أنانياً وبقسوة ، يشعر بكثير من الاضطراب وعدم الرضا بعد أن فقد الإيهام أو كاد أن يفقده ، بعدْ أن كان قد وصل إلى طريق مسدود فى الطور الأول .

وهـــنا فى هذا الطور يتقابل مع نفسه وجهاً لوجه . يبدأ فى اكتشاف النفس على حقيقتها ، وبأبعادها الواقعية . ويقرر أموراً تقترب من العقل والواقع . كما يكتشف كذلك التقاليد المسرحية وحدود مهنة التمثيل ، والأدوار المسرحية ، والتمثيل بالصنعة البعيدة عن الفن الحقيقى ، ويعرف تماماً معنى الإصطناع ووسائل التمثيل الكاذب والمُلفّق .

وفى هـــذه المرحلة من الطور الثانى يضع الممثل يده على الوجود ، والوجود المصطنع على خشبة المسرح . وأن الخير كل الخير فى العقيدة ، وفى التدريب الفنى والصنعة المخلصة .

٢ ـ **الطور الثالث والأخير ..**

وهـــو طـــور يصل فيه الممثل إلى درجات عليا من الفهم والتحليل الرصين . وترتقى كل العناصـــر الـــتى خَبرها فى مرحلة الطور الثانى إلى أعلى درجاتها فى هذا الطور الثالث . هنا يقترب الممثل من الأحاسيس الدرامية السليمة ، وينعم ويقر عيناً بفهم مهنته وأهدافها ، ويجد فى النهاية ــ وهو الأهم ــ معنى حياته ووجوده داخل هذه المهنة .

سابعاً : أخلاقيات المسرح

مســـرح بـــلا أخلاقيات تصعب إدارته ، بل يصعب العمل فيه فى غيبة المنهج المسرحى . والمنهج المسرحى هو الأخلاق ذاتها .

والمسرح ليس حديقة الحيوان التى يؤمها الزوار لمشاهدة القرود والطيور وأسد الغابة ملك الحـــيوانات . إن المسرح معبد طاهر يشع بالأخلاقيات التى قد لا تظهر فى مكان آخر غير المسرح والمعبد أو فى مهنة أخرى .

أ ـ **احترام المكان المسرحى .**

واحترام هذا المكان القدسى التزام من كل العاملين فى المسرح أمر من الضرورة بمكان . لا أقصـــد احترام المسرح كجدران ومبان . بل أعنى احترام جلسات التدريب ، والمعاملات ، وجّو الهدوء والرقى فى السلوك ، ومعاداة الضوضاء فى غير طائل ، والسفسطة المعروفة فى عموم وظائف الحياة . وفى المسرح لا مكان لكل هذه وتلك ، ولا وقت كذلك . الكل مشغول بقضية مهمته . والعمـــل بالحـــب يعمى الناس المسرحيين عن الإنغماس فى الرذائل والدسيسة والنميمة ، وهتك أعراض الناس الأبرياء .

والمســـرح بعـــد ذلك ، كلمـــة . كلمة شريفة وأمينة وليست هراء . وما أكثر الهراء فى الحياة !!

يرى جوفيه كل هذه المثاليات فى جلسة التدريب . لم يكن يسمح بدخولها لأحد مهما كانت مكانته باستثناء أُسر الفنانين ، وحتى هؤلاء كان دخولهم إلى جلسات التدريب محدوداً جداً . كان

يستشعر الغرباء من خارج جلسة التدريب بحاسة سادسة غريبة عنده . وسرعان ما يغادر الضيف جلسة التدريب بعد ملاحظة منه .

مثل هذه الأخلاقيات تحافظ على الزمن ، وتُهيئ للممثلين جوا خالصاً من الإنتاج الهادئ الرصين . لا مجال للمناقشات البعيدة عن المسرح أو غير المرتبطة بموضوع المسرحية أو الدراما . توضح سيرة المخرج لوى جوفيه أنه كان عنيفاً مع المقتحمين لجلسة التدريب خلسة . وأنه كان عنيفاً كذلك مع الممثلين أثناء العمل . حساساً لدرجة عالية جداً . كثيراً ما كان يُعنّف فى شدة بالغة وفى صوت حاد مرتفع . كان صادقاً مع نفسه ومع الآخرين فى كل لحظة . فإذا ما كانت جلسة التدريب ناجحة ، فسرعان ما يتغير ويصبح رقيقاً ، فرحاً ، سعيداً بنتيجة الجلسة التدريبية . كان سكوت الأستاذ فى جلسة التدريب يعنى خوفاً وعدم طمأنينة عند كل الممثلين .

ب ـ احترام المهنة

لم يبدأ جوفيه حياته المسرحية إلا بالجد . وسار على منهجه حتى فارق الحياة . واحترام المهنة عنده يظهر فى إصراره فى كل مسرحية يقوم باخراجها على الالتزام بشرف المهنة . ويتمثل هذا الإصرار فى عملية البحث الفنى السابق على بدء التدريبات العملية للمسرحية . وهى مرحلة غير مرئية يقوم بها المخرج ، أو لا يقوم بها على الإطلاق . لا أحد ولا شئ ولا سبب يُجبر المخرج على القيام بهذه المرحلة إلا شئ واحد . وهذا الشئ هو .. احترام المهنة .

هذا السبق للتدريبات بعملية البحث الفنى التى أشرتُ إليها ، هى حقيقة الفارق بين مخرج ومخرج . بين مخرجى الثلاثينيات فى فرنسا تلاميذ كوبو ، وبين مخرجى البوليفار والمسرحيات التجارية الرخصية . بين العمق والسطح ، بين الفن واللافن .

والإخراج بالطرق العلمية ، وباحترام أصول وقواعد المهنة لا يصير ترفاً فى النهاية . إنه يصبح مسئولية ، وضغطاً نفسياً لا يُطاق ، وعيشة لذيذة بين الالآم الشديدة .

جـ ـ المساواة فى الفن

ميزة الحياة المسرحية أنها تخلق جوا ديمقراطياً مختاراً . الكل يشترك فى التمثيل أو الإدارة المسرحية أو العزف الموسيقى أو الإضاءة أو المهمات . لكل مشترك عمل فنى محدد لا يقوم به أحد غيره . وإذن ـــ والحالة هذه ـــ فالمسرح يعطى كل ذى حق حقه فى العمل ، والإبداع فيه ،

والــتفاني فى تنفـــيذه ، دون تدخل من أحد . كلٌ سيد نفسه فى مكانه . لا فرق يُذكر بين بطل المســـرحية وواحد من أفراد الجوقة أو الكورس ، بين دور صغير ودور البطل لير . هذه هى طبيعة العمل فى المسرح .

لقد فهم چوفيه هذه الحقيقة ، ومارسها . فى رحلته مع فرقته المسرحية إلى أمريكا الجنوبية ، والتى استمرت فى الفترة من ٦ يونية ١٩٤١ إلى ١٩ فبراير ١٩٤٥ م كانت المساواة فى كل شئ ، هـــى الســـلوك المميز للمسرح طوال الرحلة . لم يكن هناك نجوم مسرحيون . وبالطبع كان هناك مسرحيون كبار . من مثلّ اليوم دور البطولة ، كان يظهر فى اليوم الذى يليه فى دور ماثل صامت عـــلى المســـرح فى مســـرحية أخرى . واختفت الأنانية وأمراض المسرح المعاصر من مسرحه فى الأربعينيات .

وكـــان المفروض أن يكون العكس هو الصحيح . أليست هذه إشارات على تأخر المسرح المعاصر ؟ على الأقل أخلاقياً ؟

كانت عبارات چوفيه فى وجه الجميع تقول " ليس عندنا نجوم مسرحية فى فرقتنا . نحن إخوة فى فرقة واحدة للتمثيل . نُقدم مهنتنا التى نُحبها جميعاً إلى الجماهير " .

كـــان جوفـــيه أثناء الرحلة ، وفى كل مدينة ينزل بها ، يُحس أن الجماهير تطلبه وتتوق إلى كلماته . لم يكن يستجيب لذلك . كانت الفرقة وبكل أفرادها فى المقدمة .. مجموعة عمل شريف تُمثل مسرح أثينا **THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE** اسم المسرح فوق كل الهامات .

بعـــد رحلـــة أمريكا الجنوبية توالت عليه العروض من كل مكان للتعاقد معه . وكان رده البرقىّ يقول لهوليوود .. " مستعد للتعاقد ، فى حالة أن يشمل التعاقد الفرقة بأكملها وقوامها خمسة وأربعـــون ممثلاً وممثلة وفنى "(١٣) وحين ترد هوليوود بأنها تقبل التعاقد مع خمسة ممثلين معه ، يُعيد الإبراق عليهم " كل الفرقة أو لا أحد " .

وهذه أخلاقيات مسرحية بكل تأكيد .

د ـ ساعة التوقيت .

والشاهـــد علـــى الحادثـــة چان لـــوى بـــارو الذى رواها . احترام الزمن المسرحى هو احترام لكل إنسان على المسرح ، كما هو احترام للجماهير التى قدمت إلى المسرح بمحض اختيارها طواعية .

كـــان چوڤيه يعـــرف زمن المسرحية باستعمال ساعة التوقيت STOPWATCH التى تُبين أجـــــزاء الثانيـــة الواحـــدة . كـــان مـــن عادتـــه أن يضع الساعة على مائدة أمامه فى جلسة التدريب .

إن انفلات المسارح المعاصرة ، ليعود أول ما يعود إلى المسافات الواسعة والمساحات الشاسعة الـــتى يفـــردها المـــثلون لأنفسهم فَرْضاً داخل العروض المسرحية ، فى تجنٍ على الدرامى المؤلف المســـرحى والمخـــرج والمشاهد . ولعل استعمال جُوڤيه لساعة التوقيت يقدم صورة حقيقة لنوع المسرح ، وكذا للأخلاقيات التى كان يتعامل بها مسرحه فى الحياة الفنية فى الماضى القريب .

ثامناً : الرحلة الطويلة

سافرت الفرقة المسرحية لعدة سنوات إلى أمريكا الجنوبية . وتُعتبر هذه الرحلة أكبر مغامرة فى حياة المسرح الأثينى الفرنسى . إذ تدربت الفرقة وطوّرت من أعضائها بالإطلاع والسفر والتنقل كل يومين أو أكثر من خشبة مسرح إلى خشبة مسرح آخر ، ومن مبنى إلى آخر ، ومن مدينة إلى مدينة أخرى . هذا الانتقال السريع والمتلاحق الذى يؤثر بطبيعة الحال فى (جو) الفنان خاصة فنان مهـــنة التمثيل . ومع ذلك ، فإن چوڤيه الذى يعرف هذه النتيجة مقدماً ، كان يخرج من مشكلة التأثير النفسى الضار للتنقل على مزاج الفنان ، كان يعالجه چوڤيه بالتدريب المسرحى المتواصل . وعلى حد ملاحظاته للممثلين فى الخارج .. " الممثل الذى لا يواصـــل التـــدريبات لا يستطيع أن يمـــثل ، بـــل يصبح ضعيف المعنويات مُفسداً للأخلاق ، لا يُقدّم إلا رسوماً توضيحية وتزيينيات ILLUSTRATIONS . وهـــــو إذن لا يمثـــل ، بل يعطى أمثلة فقط . ولذلك فهو مسكين لأن المسرح لا يتعامل كذلك " .

تمثل الفرقة المسرحية فى ريو دى جانيرو ، ساباولــو ، بيونس آيرس ، روزاريو ، سانتا فى ، مونتا ڤيدو . وسط جماهير تأتى إلى المسرح بملابس السهرة السوداء والفراك .

وتتابع الفرقة رحلتها إلى البرازيل ، ثم إلى الأرجنتين التى لم تسعد الفرقة كثيراً بالرحيل إليها والتمثــيل فــيها . إذ لم تف الحكومة بتعهداتها السابقة للفرقة . كما كان للحريق الذى شب فى المسرح عن عمد ليلة ٢١ سبتمبر ١٩٤٢ م أثر سيئ على المخرج المدير والممثلين والفنيين .

فى شيلــى كــان استقبال الجماهير رائعاً ومُشجّعاً . ثم توالت السفريات إلى بيرو ، ليما ، فنــزويلا ، هاييتى ، مكسيكو ، كوبا ، بورتريكو ، مارتينيك .

هــذه الــتجربة إلى خارج فرنسا قد أكْسبت الممثلين وكل العاملين والفنيين معنى (الروح المسرحية) . زارت الفرقة ١٥ بلداً . ومثلت فى ثلاثين عاصمة ومدينة . ثم عادت مرة أخرى إلى ١٦ مديــنة من بينهم كانت قد طلبت جماهيرها المزيد من المسرحيات . ويعود چوڤيه لهذه المدن بمسرحيات جاهزة فى ريبرتواره .

قطعت الفرقة فى هذه الرحلة ٦٧,٠٠٠ كيلو متراً تحمل ٤٧ ديكــوراً فــى المسرحيات والفصول والمشاهد ، وجهازاً كاملاً للإضاءة المسرحية الحديثة .

تكومّت الأزياء والأكسسوارات فى ٢٣٣ صندوقاً بلغ وزنها ٣٤ طناً ، أحتلت ٣٧٩ متراً مربعاً فى الفراغ .

لوى چوڤيه
ملحق السيرة الشخصية

٢٤ ديسمبر ١٨٨٧ م	مــيلاد چوڤــيه فى كروزو CROZON فى إقليم FINISTÉRE — فرنسا
١٩٠٧	ينتهى من دراسة الصيدلة فى L'ÉCOLE DE PHARMACIE DE PARIS
١٩٠٨	يبدأ التمثيل فى A THÉÂTRE D'ACTION D'ART
١٩١١	يُمثل فى مسرح روشيه (مسرح الفنون) THÉÂTRE DES ARTS ويتقابل مع چاك كوبو .

١٩١٣	رجـــل المســـرح ، إذ يشـــترك بالتمثيل ، والتصميم ، الدراماتورج ، الإخراج . ويصبح عضواً فى مسرح ألفييـــه كولـــومبييـــه VIEUX COLIMBIER .
١٩١٤	يخـــدم فى الجيش كصيدلى لثلاث سنوات حتى عام ١٩١٧ م . ليُسَرّح لحاجة المسرح إليه .
١٩١٧ ــ ١٩١٩	يســـافر مع فرقة كوبو ألفييه كولومبييه إلى نيويورك للتمثيل فى مسرح جاريك GARRICK THEATRE
١٩١٩	يتابع عمله بعد السفر فى مسرح ألفييـــه كولومبييه فى باريس . ويعمل مخرجاً أول . ويُقدم عروضاً تُلفت إليـــه الأنظار . يترك مسرح ألفييـه كولومبييه . ويعمل مخرجاً أول ، فمديراً لمسرح الشانزليزيه . THÉÂTRE COMÉDIE DES CHAMPS ÉLYSÉES فـــيُقدم درامات كنوك ، الدكتاتور ، والمؤلفينْ چول رومان ومارسل آشار
١٩٢٧	يشترك فى حركة إنقاذ المسرح الفرنسى ، حركة الكارتل CARTEL مع شارل ديلان ، جاستون باتى ، چورج بتويف .
١٩٢٧	يُنعم عليه بوسام جوقة الشرف الفرنسى . LEGION OF HONOR ثم يحصل بعد ذلك على المراتب العليا للوسام .
١٩٢٧	يتقابل مع الدرامى الفرنسى چان چيرودو .
١٩٢٨	يُخـــرج درامـــا (سيجفريد) لجيرودو ، ويمثل أحد أدوارها الهامة فى مسرح الشانزليزيه .
١٩٣٣	يمثل فى أول فيلم بالصوت الناطق (توباز TOPÁZ) .
١٩٣٤	يُعتمد أستاذاً فى أكاديمية المسرح الفرنسية (الكونسرڤتوار) .
١٩٣٤	يقود المسرح الأثينى ATHÉNÉE فيُقدّم مسرحيات چيرودو وموليير .
١٩٣٥	يُمثل دور القسيس فى فيلم چاك فيديه JACQUE FEYDER (نساء داعرات) .

١٩٣٦	يمثـــل دور البـــارون فى مسرحية جوركى (الحضيض) باخراج چان رينوار JEAN RENOIR
١٩٣٨	يظهـــر أول كتاب له بعنوان RÉFLEXIONS DU COMÉDIEN (ملاحظات ممثل) .
١٩٣٨	يُمـــثل فى فيلم (فندق فى ضواحى المدينة) من إخراج مارسيل كارنيه MARCEL CARNÉ .
١٩٣٩	يمـــثل فى فيلم (الشهاب SHOOTING STAR) باخراج چوليان دوفيفيه JULIEN DUVIVIER .
١٩٤١	فى السادس من يونيو تبدأ رحلة فرقته إلى أمريكا الجنوبية .
١٩٤٥	فى ١٩ فبراير تعود الفرقة إلى باريس .
١٩٤٧	يمثل دور (دون چوان) ويُخـــرج المسرحيـــة بنفس الإســـم DON JUAN لموليير فى مسرح THÉÂTRE DU L'ATHÉNÉE .
١٩٤٨	يمثل دور (أرنولــف ARNOLF) ويُخرج مسرحية موليير (مدرسة النساء) فى المسرح الأثينى .
١٩٥٠	يمـــثل دور الـــبطولة (طـــرطوف) ، ويُخرج مسرحية موليير المعنونة TARTUFFE فى المسرح الأثينى .
١٩٥١	١٦ أغسطس يموت بالسكتة القلبية .
١٩٥١	فى الواحـــد والعشـــرين من أغسطس يُنقل رفاته إلى مقبرة مونتمارتر MONTMARTRE .

چان ڤيلار JEAN VILAR

(٢٥ / ٣ / ١٩١٢ـ١٩٧١م)

چان ڤيلار ممثل ومخرج فرنسي ، تلميذ شارل ديلان . ظهر لأول مرة على مسرح الأتيليه L'ATELIER . يُكوِّن في عام ١٩٤٣ م فرقة باسم مسرح الجيب THÉÂTRE DE POCHE . اشتهر في التمثيل بأدوار دون چوان لموليير . مثّل مسرحية (رقصة الموت) للدرامي السويدي يوهان أوجست استرندبرج[١] JOHAN AUGUST STRINBERG (٢ / ١ / ١٨٤٩ ــ ١ / ٥ / ١٩١٢ م) ، (جريمة قتل في الكاتدرائية) A MURDER IN THE CATHEDRAL عام ١٩٣٥ للكاتب الدرامي الانجليزي توماس ستيرنز إليوت T. S. ELIOT—THOMAS STEARNS ELIOT—(٢٦/٩/١٨٨٨ــ٤/١/١٩٦٥م)[٢] .

يحاول تحقيق وجهة نظره الدرامية الخاصة التي تستند على عاملين . العامل الأول : الإلقاء المُجوّد للحوار . والعامل الثاني : اللُعبة التمثيلية في فن الممثل .

في ١٩٥١ يؤسس مسرحاً شعبياً في باريس . وفي قصر شيو CHAILLOT الذي يتسع لـ ٢٦٠٠ متفرجاً يقدم المسرح القومي الشعبي THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE . ومع أن الدولة قد قدمت إعانة مالية للمسرح ، إلا أنها أطلقت يد ڤيلار في التخطيط الفني والريبرتوار . توجّه المسرح إلى المثقفين والطلاب والشباب الفرنسي . وصعد على خشبة المسرح القومي الشعبي كل من الدراميين كورني ، راسين ، موليير ، هوجو ، سوفوكليس ، إبسن ، أرسطوفانيس ، بيرانديللو ، تشيكوڤ ، برخت .

في عام ١٩٦٢ يعتذر عن إدراة المسرح ، ويتجه للإخراج خارج فرنسا . فيُخرج في إيطاليا وبرلين بألمانيا .

أولاً : مدخل وتعريف

إذا كانت قيادة الإتجاهات الفرنسية في المسرح تقع على عاتق المخرجين المجدّدين ، فإن هذه المهمة الصعبة يُمسك بطرفيها المخرجان الفرنسيان چان ڤيلار ، چان لوي بارو JEAN-LOUIS

BARRAULT . ولا يمكـــن للمسرح الفرنسى خاصة ، ولا المسرح العالمى عامة إغفال الجهود الـــتى بذلهـــا بـــارو فى فرقته الخاصة مع زوجته الممثلة الفرنسية ماديلين رينو MADELEINE RENAUD .

كما أنه ليس بالإستطاعة كذلك إنكار الخطوات التى قعدّها ڤيلار فى فرقته (المسرح القومى الشـــعبى) لتنمية مفهوم وشكل المسرح الشعبى فى فرنسا . هذه الجهود التى فسّرها صاحبها بأنها لخدمـــة شـــعبية الفن حين قال .. " المسرح كالهواء والغاز والخدمة الكهربائية . خدمات وأعمال شعبية . وإذا لم يكن المسرح شعبياً للشعب ، فهو ليس شيئاً على الإطلاق " .

ثانياً : البدايات الأولى

لم يرتـــبط ڤيلار بالمسرح إلا فى مرحلة متأخرة نسبياً من حياته . استهواه فى طفولته العزف على الكمان . وكان حُلمه أن يُصبح قائداً للأوركسترا أو عازف كمان ماهر أو كاتب قصة . فى عـــام ١٩٣٢ م يـــأخذ آلته الموسيقية المحببة إلى نفسه (الكمان) تحت إبطه ، ويسافر بالقطار من بلدته (سيت SÉTE) إلى العاصمة الفرنسية باريس . هناك يعمل حارساً فى مدرسة داخلية ، ثم مرشداً للسياح الأمريكيين فى باريس .

ثم .. تـــبدأ صلتـــه بالمســـرح ، عندمـــا يصطحبـــه أحد الأصدقاء إلى مسرح (الأتيلييه L'ATELIER) حيـــث كـــان شارل ديلان يُجرى التدريبات اليومية على مسرحية شيكسبـــير (ريتشارد الثالث) . كان عمـــر ڤيـــلار وقتها ٢١ عاماً . ويلتقى الهاوى الصغير وجهاً لوجه مع المخرج شارل ديلان . تفعل هذه المقابلة العابرة تاريخاً فى حياة الشـــاب ڤيـــلار . فيلتحق بمدرسة يُكمل فيها تعليمه ، ويقبل أدواراً صغيرة فى المسرح ، حتى يصبح مساعداً للمخرج شارل ديلان .

يبقى ڤيلار فترة زمنية طويلة يبحث فيها عن فرصة الإخراج مستقلاً . وتقوم الحرب العالمية الثانية لتنقلـــه من المسرح إلى ميدان القتال . وبعد الحرب ، وفى عام ١٩٤٣ م ينتهز ڤيلار فرصة تسريحه من الجيش ليؤلف فرقة مسرحية جوالة باسم (لارولوت LA ROULOTT) . وفى نفس العام وبنفس الفرقة يُقدم أولى أعماله فى الإخراج المسرحى لدراما استرندبرج (رقصة الموت) ، فى قاعة صغيرة استأجرها لهذا الغرض .

فى عام ١٩٤٤ يوُفق فى العثور على مسرح فى باريس هو (مسرح الجيب THÉÂTRE DE POCHE) ، حيث يستقر فيه ليبدأ مراحل حياته الفنية ، لثلاث سنوات كاملة .

ثالثاً : فكرة المسرح الشعبى تنفيذاً

فى زيارة لبلدة (أفينيو AVIGNON) وبعد محاضرة حامية الوطيس كانت تدعو إلى إعادة إنشـــاء المســـرح الشعبـــى . وبعد مقابلة لڤيلار مع المسئولين عن البلدية هناك وموافقة البابا فى أفينيو ، تتحقق فكرة المسرح الشعبى . وفى مهرجان عالمى يُقدم ڤيلار للمسرح برنامجه الذى اشتمل على مسرحيات ..

— السيد لبيير كورنى . LE CID

— ريشارد الثانى لشيكسبـــير . RICHARD II .

— هنرى الرابع لشيكسبـــير . HENRY IV .

وقد كشف اختياره لهذه الدرامات عن شيئين هامين :

الأول : حماســـه غـــير المحـــدود . والثانى : رغبته التمثيلية القوية بوصفة ممثلاً ، فى تقديم مسرحيات كان شديد الولع بها فى أثناء حياته الفنية . ويتكرر اشتراكه بعد ذلك أربع سنوات فى مهرجان أفينيو . لكنه كان يُضيف جديداً فى كل سنة . واستطـــاع جـــان ڤيـــلار بتيـــاره الجديد (الڤيلارية) أن ينافس مسارح العاصمة باريس . بل لقد أصبح مصـــدر إزعـــاج حقيقى للعاصمة ومسارحها .. هذه العاصمة التى كانت ساعتها مُتخمة بعروض البوليڤار والڤودڤيل .

اســـتطاع ڤيلار بعد سنوات الريف الأربع (١٩٤٧ — ١٩٥١ م) أن يقفز على المسرح القومـــى الشعبى ليقوده[٣] ، وبعد قيادة المخرج الفرنسى فيرمين جيمييه FIRMIN GEMIER منذ تأسيسه فى عام ١٩٢٠ م فى باريس . وقد اتخذ هذا المسرح له مكاناً فى أحد القصور الفخمة . ولم يستطيع ڤيلار — نظراً للإعدادات الهندسية — أن يحتل المكان بسرعة . فأقام افتتاح المسرح فى مكـــان آخر حتى لا يؤخر الافتتاح . كانت فلسفة المسرح تتلخص فى أن يمنح الحياة شيئاً .. من أجل خدمة الشعب .

وبدأت (الفكـــرة) فـــى الانتشـــار فى أماكن كثيرة أخرى .. فى SURESNES ، وفى CLICHY وفى GENNEVILLIERS . وأعنى بالفكرة فكرة نهاية الأسبوع ، وبأسعار زهيدة فى متناول الشعب وجرى التنفيذ التالى :

١ ــ العمل فى العروض يجرى فى يومى السبت والأحد فقط من أسبوع .

٢ ــ وصول المتفرجين إلى المكان المسرحى فى الريف .

٣ ــ تهيئة حجرة متواضعة للمتفرج فى أحد الفنادق .

٤ ــ تقديم طعام مشترك على نغمات الموسيقى .

٥ ــ بعـــد ظهـــر يوم السبت تقدم الفرقة عرضاً مسرحياً خفيفاً أو فيلما سينمائياً . كان العرض المسرحـــى فـــى الغـــالب من نوع (المونودراما MONODRAMA) وبخاصة فى بداية الـــتجربة . يُمـــثله مارسيل مارسو MARCEL MARCEAU أو الممثل الشهير موريس شيڤاليـــه MAURICE CHEVALIER وأحيـــاناً الممثـــل إيف مـــونتـــان YVES MONTAND .

٦ ــ فى مساء السبت ، يشاهد المتفرج عرضاً مسرحياً ثانياً . مثل (ريتشارد الثانى ــ لشيكسبير) بتمثيل جان ڤيلار .

٧ ــ نوم مساء يوم السبت .

٨ ــ فى صباح اليوم الثانى الأحد ، يُقدّم كونشرت CONCERT (كونسير موسيقى) أو تُعقد مناقشات وندوات أو مناظرة حول الدراما أحياناً ، أو حول المسرحية المشاهدة ، أو قضايا المسرح ويشترك فيها كل أعضاء الفرقة المسرحية فى شكل مُوسّع .

٩ ــ بعد ظهر اليوم الثانى الأحد ،تُقدّم الفرقة المسرحية عرضاً مسرحياً ثالثاً لموليير MOLIÈRE، حيث تُرفّه الفرقة عن جمهورها بقطعة من الكوميديا المسرحية .

١٠ ــ فى المساء المبكّر ، يُقام حفل شاى أو حفل راقص ، ينتهى به برنامج (نهاية الأسبوع) .

١١ ــ يعود الجميع ممثلون وجماهير إلى باريس .

والآن .. هل لنا أن نفحص النتائج التى حققتها هذه التجربة الشعبية ، والغريبة أيضاً على المســـرح الفرنسى ؟ إذا ما اقتربنا من الواقع ، فإننا نجد أن الفكرة الجريئة قد حققت هدفها منذ

الأســبوع الأول .. أى مــنذ افتتاح المسرح . الذى حضره ١٤٠٠ عامل وطالب من العاصمة بــاريس . وفى احصــائية مُثبتة عن برامج (نهاية الأسبوع) فازت مسرحية (السيد) حيث كان يشــترك بتمثيل دور (رودريجو RODRIGO) الممثــل الفرنســى الشــاب جيرار فيليب[٤] GÉRARD PHILIPE الذى ظل محافظاً على هذا الاشتراك حتى وفاته . واتسعت الأماكن التى كانت تستقبل جماهير باريس حتى وصل عدد الجماهير الأسبوعية إلى ٢٧٠٠ متفرج ، يشاهدون العروض المسرحية على خشبات مسارح الريف الفرنسى .

رابعاً : نظام مسرح ڤيلار

كانت المسارح الفرنسية لا تبدأ عروضها قبل التاسعة مساءً ، وأحياناً كثيرة كانت تبدأ فى الساعة العاشرة مساءً .

وأدرك ڤــيلار ــ بحاسته وبصيرته ــ الصعوبة التى يمكن أن يُمثلها هذا الوقت المتأخر لبدء العروض على المشاهد العامل والمتفرج الطالب . لذلك فقد قرر نظام مسرحه على الصورة التالية :

١ ــ الساعة ٦,٤٥ مساءً تُفتح أبواب المسرح على إيقاعات أنغام الموسيقى .

٢ ــ أعدّ المسرح رُكناً للمأكولات والمشروبات .

٣ ــ تمتلــئ صالــة مدخــل المســرح بالكتب الفنية المسرحية والموسيقية والتشكيلية والتطبيقية والجمــيلة . وكذلــك بالرسوم التوضيحية ، وفقرات ومقتطفات من آراء النقد الفنى عن العرض .

٤ ــ يُقدّم المسرح الكُراسة الخاصة ببرنامج العرض مجاناً .

٥ ــ أعدّ المسرح حافلات خاصة بالمتفرجين . تأتى بهم من الميادين العامة فى باريس ومن ضواحى العاصمة ، وتُعيدهم بعد العرض إلى الميادين والضواحى نفسها .

٦ ــ أسعار الدخول لا تتجاوز ١٥ أو ٢٠ % فى المائة من أسعار دخول المسارح المجاورة .

٧ ــ مكان مُعدُّ بمدخل المسرح ، يُودِعُ فيه المتفرجون معاطفهم وقبعاتهم وحاجياتهم وما قد يحملونه حتى نهاية العرض المسرحى . وبدون مقابل أيضاً .

٨ ــ منــعُ رسمــى وجــاد (للبقشيش) . بينما المسارح الأخرى يكاد (البقشيش) يكون فيها إجبارياً .

٩ ــ يبدأ العرض المسرحى فى تمام الساعة ٨,١٥ مساءً .

١٠ ــ يوجد تلفزيون بمحطة داخلية فى مدخل صالة المسرح . ينقل للمتفرجين المتأخرين عن بداية العرض المسرحى الفصل الأول . لعدم إزعاج مشاهدى الصالة بالمتأخرين وحركة دخولهم إلى مقاعدهم . ويبدأ الإرسال الداخلى للتلفزيون فى نفس لحظة بدء العرض المسرحى على خشبة المسرح .

هكذا سار نظام ڤيلار المسرحى على خشبة المسرح .

ولأن التجربة مثيرة . ولأن قواعد ڤيلار ــ كما بدت ــ قواعد تنظيمية وجادة وصارمة . فإن تخطيط الريبرتوار كان لابد أن يتسم بالجدية والمعرفة والقوة هو الآخر .

فماذا كان من أمر الريبرتوار ؟

اعتمد ڤيلار فى منهج مسرحه على كلاسيكيات ، ليبدأ تياراً مضاداً مع مسرحيات البوليڤار الـتى مـلأت اعلاناتها الفضفاضة المسارح المجاورة . والغريب أن أى عامل فى مسرح ڤيلار من المشـاهدين لم يكن يعرف حقيقةً ماذا تعنى كلمة (كلاسيكية) . بل لم يكن هذا العامل المشاهد يُفرّق ــ فى حقيقة الأمر ــ بين كلمة كلاسيكية وكلمة مطرقة ، التى يدق بها ثمان ساعات يومياً فى داخل مصنعه قبل حضوره إلى خشبة المسرح أو إلى الصالة ليشاهد المسرح .

تقديم الكلاسيكيات لجماهير العمال والفلاحين قد قام على تصوّره للأفكار التالية :

أولاً : أن الكلاسيكيات هى أصلح الأعمال الفنية التى يمكن تقديمها إلى الشعب . وللرجل الشعبى العـامل بصفة خاصة . وذلك لمضامينها وفصولها ومشاهدها التى تتسم بالمشاعر الساخنة ، والخيال الواسع والإثارة الانفعالية والدرامية ، وعلى الشعرية والشاعرية ، طريق الإيصال والوصول إلى تعاطف المشاهدين مع ما يجرى فوق خشبة المسرح . مهما كانت ثقافتهم أو درجات تعليمهم . لأنها شاعرية تستحوذ على المشاعر والوجدان .

ثانياً : أن المسرح كان عامل إبهار حقيقى للعمال المشاهدين . بما يضمن بُعداً من أبعاد الاستحسان والقبول لديهم .

ثالثاً : أن المسرح قد تمكن من تغطية الثغرة التى كانت سمة برامج المسارح الأخرى ، والتى لم تكن تهتم كثيراً بتضمين ريبراتورها عروضاً كلاسيكية أو تاريخية .

رابعاً : أن (التنوّع VARIATION) فـي مسـرح ڤيـلار قـد أفاد كثيراً بعرضه واختياره كلاسـيكيات من عصور مختلفة ، متنوعة المذاهب المسرحية والفنية . فقدم المسرح داخل فكرة التنوع العصرى والمذهبى درامات :

أ ـــ دون چوان ، البخيل ، مدرسة النساء ، مريض بالوهم ـــ لموليير .

ب ـــ مكبث ، ريتشارد الثانى ، هنرى الرابع ـــ لشيكسپـير .

جـ ـــ لورنزاشيو LORENZACCIO ـــ لألفريد دى موسّيه

د ـــ ماريا تودور ـــ لڤكتور هوجو .

كما قدّم درامات لكل من المؤلفين كلايست KLEIST ،بخنر GEORG BÜCHNER، استرندبرج ، تشيكوف ، ت . س . إليوت ، أنـدريـا جيد ، أرمان جاتى ARMAND GATTI

خامساً : وفى الفنيات ، حاول ڤيـلار أن يبتعـد بمسرحه عن تأثيرات المسرح الإيطالى الذى كان يسيطر بشكل تقنياته على كل المسرح الأوروبى . فخرج مسرح ڤيلار بلا ستار للمقدمة ، وبلا أنوار للحافة . وإنما انبثقت الإضاءة من الصالة إلى خشبة المسرح فى رؤية واضحة أمام الجماهير . وأمام ستارة خلفية فى المؤخرة ـــ بسيطة كل البساطة ـــ وضع ڤيلار ديكوره أو مـناظره المسـرحية البسـيطه فى تواضع وإيحائية . فالحائط أو العمود يوحى عنده بالبوابة الضـخمة دون إيراد التفاصيل . والشجرة الواحدة توحى بمنظر حديقة أو غابة بأكملها . كان المهم عند ڤيلار هو إعطاء (الجو العام) لا أكثر ، تأكيداً لملاحظاته لممثليه ..

" الممثلون بفنهم يحملون الديكور والمناظر خلف ظهورهم "(٥) .

سادساً : اعـتمد ڤـيلار عـلى المزج بين الأسلوب الإنسانى الواقعى ، والتحريف الدقيق فى هذا الأسلوب .

سابعاً : أما فيما يخص الأداء التمثيلى .

فقد حـافظ ڤـيلار علـى أن يكـون أداء الممثل (فن التمثيل) أداءً ناعماً مصقولاً يشّع بالتجويد . إضافة إلى اهتمام زائد بحركة مسرحية خاصة صالحة لطبيعة الأداء . فالأداء عند موليير يختلف عن الأداء عند ماريڤو أو شيكسبـير .

واعتمــد ڤيــلار فى منهجه على العناية بالدور المسرحى . فالدور الصغير فى المسرحية ينال هو الآخر خدمة فنية كبـيرة كالدور الطويل تماماً . ويتجلى هذا الإعتناء بالدور فى الجهد الفـنى المبـذول مـن المخـرج ومن ممثل الدور مهما كان حجمه أو وجوده على الخشبة المسرحية .

ثامناً : الإعتناء بمشاهد المجاميع . فى إبراز رائع لم تشهده المسارح الفرنسية من قبل .

تاسعاً : لم يزد عدد الفرقة عند ڤيلار عن ثلاثين ممثلاً وممثلة . كان أبرزهم الراحل چيرار فيليب ، والممثل چورج ويلسون .. GEORGES WILSON .

عاشراً : لم يعمـل مســرح ڤيلار بنظام النجوم القائم اليوم فى أغلب المسارح ، وبخاصة المسارح العربية . إذ كانت أسماء الممثلين عنده توضع وفقاً لترتيب الحروف الأبجدية للاسم(٦) .

خامساً : حصاد السنوات التسع

فى تسـع سنوات كان مسرح ڤيلار قد تغلغل فى نفوس الجماهير الفرنسية ، وأصبح يرتبط ارتـباطاً وثيقاً بالقاعدة الجماهيرية . إنـه الآن مســرح يُزاحــم مســرح الكوميدى فرانسيز COMÉDIE FRANçAISE فى الكلاسيكيات الفرنسية المحلية والعالمية على السواء ، إضافة إلى تجديد عند ڤيلار يتقدم به على الكوميدى فرانسيز .. مسرح فرنسا العتيق .

وخرجت الفرقة إلى العالم متفاعلة مع المدارس والتيارات المسرحية السائدة خارج فرنسا . مثلت فى أمريكا ، وفى الاتحاد السوڤيتى ، وفى أوروبا الغربية . على مدى خمس سنوات (١٩٥١ ــ ١٩٥٦ م) شاهـد عروض الفـرقة ٢,١٦١,١٤٨ متفرج . قدّم المسرح فيها ١٤٥١ حفلة مسـرحية ، احـتوت عـلى ٢٢ مسرحية ودراما فى الداخل والخارج . وقد قدّم ڤيلار كل هذه العـروض المخـتلفة فى غير تعصّب فنى . فمرةً على خشبات مسارح واسعة ، ومرة على مسارح صغيرة أو ضيقة . بل لقد قُدمت العروض أحياناً فى قاعات للرقص أو فى خيمة للسيرك .

أمامـى احصائيـة تذكر أن مشاهدى مسرحية (السيد) قد بلغوا ٢٣٩,٠٠٠ متفرج . و (دون چوان) ٢٧١,٠٠٠ ، (البخيـل) ١٧,٠٠٠ ، و (الأم شجاعـة) بلغوا ٥٠,٠٠٠ مشاهد .

ومسرح ڤيلار مسرح حكومى . يتقاضى إعانة مالية من الدولة تُقدر بـــ ٤ % من الإعانة الحكومـــية للمسارح . وتبقى ٩٦ % من ميزانية الإعانة تُوزّع بين مسرحى الكوميدى فرانسيز ومسرح دار أوبرا باريس . ولعل هذه النسبة الضئيلة من الإعانة الحكومية هى التى دفعت ڤيلار إلى الكفاح وإلى العناد لمجابهة الظروف المالية الصعبة ، حتى عبرها ، وقاد مسرحه وفرقته إلى العالمية .

وأهم ما فى مسرح ڤيلار ، أنه اهتم بالتخطيط الاجتماعى للفن عند الشعب . وأنه سعى إلى ميلاد العلاقة الصحيحة بين المسرح والمجتمع مُمثلاً فى ناسه . فى محاولات دائمة لإثراء هذه العلاقة وتنميتها إطراداً ، وعلى حد تعبيره .. " إن واجبنا هو الإسهام فى إقامة مجتمع جديد . وبعد ذلك يمكن لنا حينئذ أن نُقيم مسرحاً جديداً كذلك " .

والآن ..

إذا ما استعرضنا جهود چان ڤيلار فى حركته من الريف إلى العاصمة باريس . ثم إلى الريف من باريس مرة أخرى بالفكر الخصب ، إلى جولاته الخارجية مع الفرقة حول العالم . أدركنا أنه منذ أن وضع يده على (الفكرة الشعبيّة فى الفن) ، قد وصل إلى حقيقة نبع أصيل لا ينُضب . لأنه تيار مـــتجدد يستمد على الدوام مادته وقوته ومعينه وعصبه من رؤية الجماهير ، ووجوب احترام هذه الرؤية ونشرها .

سادساً : الأسئلة والإجابات

فى عام ١٩٥٥ م أصدر چان ڤيلار كتابه (التقليد المسرحى) **DE LA TRADITION THÉÂTRALE** فى باريــــس . ويتضمن الكتاب أسئلة وأجوبة هامة ، تقتضينى أمانة العلم أن أنقلها هنا بحذافيرها ـــ قدر ما وسعنى من جهد ـــ لما تتضمنه من نظام ومنهج يفيد العاملين فى فنون المسرح فى كل مكان من الوطن العربى . ذلك لأنها ـــ سواء كانت الأسئلة أم الإجابات ـــ تكشف عـــن نظام مدرسة وأسلوب ومنهج چان ڤيلار ، كما تُوضّح مقوّمات مسرحه . ولا أتعقب كثيراً مصدر السؤال . فهو لم يتضح حـــتى فـــى الكتاب نفسه . لكن الإجابات التى رد بها ڤيلار فى ثقة واتساع أفق وخبرة مهنية ، هى مناط القول فى القضية .

س .. مسيو ڤيلار . كيف يتطور الإخراج فى الحياة المسرحية ؟ وما دورك فى هذا ؟

ج .. للإجابة عن سؤال كهذا ، يقتضى الأمر الرجوع إلى مديرى المسارح والفرق التمثيلية . وإلى المخـــرجين والممثلين والدراميين وغيرهم . لا يمكن الإجابة عن الإخراج فى جواب سريـــع . فالإخـــراج مهنة ذاتية ذات طبيعة استقلالية ، وتطورها يمكن أن تلمسه فى كل مرة ، وعند إخراج كل دراما .

س .. من وجهة نظرك ، هل هناك مدرسة جديدة فى الإخراج المسرحى الفرنسى ؟

ج .. لا . ومن حُسن الحظ أن يكون ذلك . إننا فى حاجة إلى فن المخرج المسرحى ، الخارج من الذات الفنية الخالصة . فى حاجة إلى فن كالذى قدمه الرائد جوردون كريج[٧] .

س .. هل تشعر بعلاقة أو تأثر بمخرجين قدامى أو معاصرين فى إخراجك ؟

ج .. توجـــد بطبـــيعة الحال مثل هذه العلاقة . خاصةً فيمــــا يتعلق بكتابات بعضهم . فحينما كتب لوى چوڤيه يقول : " فى الحقيقة أن أى مسرحية تُخرج نفسها بنفسها ... " ، فإذن علينا أن نُنصت فى وعى إلى الدراما ، وألا نتدخّل فيها من جانبنا . وسوف نجد أن واقع المســـرحية يعطى لها الحياة والحركة والأدوار وشكل الممثلين . وتأثير المسرحية سرعان ما يظهر فى التدريبات وينحو إلى التطور .... لكن لابد لى أن أذكـــر مـــن المخـــرجين ستانسلافسكـــى[٨] ، وباتـــى[٩] وديلان ، وكوبو ، وتالما[١٠] . وهنـــاك أيضاً المخرجان أنطوان[١١] ، چمييه[١٢] . إنـــى أعـــرف أعمال الآخرين لكننى لم أتأثر بهما من قريب . بل أستطيع أن أقول العكس .

س .. أين موقعك أنت من المخرجين القدامى أو الحديثين ؟

ج .. إنـــى أقـــف فى إخراجى ضد وجهة النظر التى تقدم المسرحية من أجل المسرحية . لهذا أعارض التيار الذى ساد عدة سنوات بأساليبه الفظيعة لتجديد المسرح الفرنسى . والذى امتد إلى الديكور ، وانكبّ على التغيير واللعب بالإضاءة دون هدف درامى .

إننا نبغى مسرحاً بسيط التأثير ، لكنه نافذ التأثير . إننى أحتقر جهود الديكور أو الأزياء المزخرفة فى تلك المسرحيات . إن التوسّع الذى حدث فى المسرح ، وهذا الاهتمام الزائد (المتأنق) فى المعمار والنحت والديكور والموسيقى والإخراج السينمائى فى المسرح . كل هـــذه الأشيـــاء مـــا هى إلا (موضة) وبدعة . وعلى المسرح أن يُدير ظهره لهذه البدع

جـــميعها ، وبخاصة فى مسرح لا يزال شعبه يُحس مآسى الحرب . فالمضمون الدرامى هو الذى يبقى لأنه هو الأصل فى المسرح ، وهو الذى يبحث عنه الشعب داخل المسرح ليجد الكلمة الذكية التى تُوضح موقف الأسر الألمانى لشعبنا ، ومنه الممثلون أيضاً . الكلمة هى المهم فى المسرحية . وهى الإملاء لكل واجبات المخرج المسرحى الفرنسى .

س .. مـــا المـــدارس الفنـــية التى أثّر فيها الإخراج الفرنسى ؟ ، والتى أثّرت فيك أنت بصفة شخصية ؟

ج .. للإجابـــة عـــن هـــذا السؤال ، يقتضى الأمر عدة محاضرات طويلة عن تاريخ الإخراج المســـرحى فى المسرح الفرنسى . لأن عدة صفحات قد تكون قاصرة عن الإجابة . ومع ذلك فسأحاول الإجابة فى اختصار .

عـــلى قدر معرفتى بالمدارس الفنية فى الإخراج ، فإن هناك مدرستين أجنبيتين قد أثّرتا فىّ بالدرجة الأولى . المدرسة الألمانية والمدرسة الروسية . وبقدر قليل المدرسة اليابانية كذلك. كما لا يمكن أبداً أن ننسى مدرسة الكوميديا دى لارتى الإيطالية .

لكن ماذا تعنى المدرسة الروسية مثلاً ؟

إنها تعنى ستانسلافسكى ، وما يرهولد(٣) ، ومسرح تايروڤ(٤) ، والباليه الروسى(١٥) .

دعنى أُذكّرك بتأثير مسرح فرنسى على المسرح الأوروبى عامة . إننى أعنى أنطوان ، الذى يذكـــر فى أحد خطاباته التى أرسلها فى عام ١٨٨٨ م إلى سرسى(١٦) بعد تكوينه المسرح الحر الفرنسى بسنة واحدة ، يشرح فيه تأثير المدرسة الألمانية وتيارات الفرق المسرحية التى ألفها النبيل الألمانى چورچ الثانى مايننجن MEININGEN (١٧) .

إذا ما عُدنا إلى النظرة التاريخية ، وجدنا أنطوان ، بو(١٨) وكوبو وجيميه وحركة الكارتل، تقدم تناقضات مع المدارس الأجنبية الخارجية بالنسبة للمسرح الفرنسى .

فإذا ما حاولت الإجابة على الجزء الأخير من السؤال وهو الخاص بشخصى ـــ فإننى مدين حقاً لملاحظات فلاچيمير سوكلوڤ(١٩) وتوجيهاته فى الإخراج المسرحى . التى تتبّعتها فى شـــغف وصـــبر . كذلك شارل ديلان الذى علّمنى أن الأحاسيس والمشاعر هى الطريق الأمثل إلى ترجمة العمل الدرامى ترجمة صادقة ، تصل إلى القلب مباشرة .

س .. متى جاءت الكلاسيكيات فى برنامج مسرحك ؟ وما رأيك ، هل كنت راضياً ؟ وإذا لم تكن . فما أسباب عدم رضاك ؟

ج .. إننا نُقدّم فى المسرح ما نريده . فإذا كُنا نعترف بالمدرسة الروسية ، فإن ذلك يقتضى منا أن نضع بين الحين والحين فى (ريبرتوارنا) أعمالاً لهذه المدرسة تحتوى على الكلاسيكيات فى المدرسة . يرى چاك كوبو أنه من الأوفق للمسرح أن يقدم الكلاسيكيات الفرنسية التى كان يُقدمها أيضاً المسرح العتيق .. مسرح الكوميدى فرانسيز ، وذلك حتى يُعطى المسرح الفرنسى صورة واضحة مكتملة ، وطريقاً مستقيماً للمسرح المعاصر .

س .. ما رأيك بالنسبة للتراجيديا الكلاسيكية ؟ وما متطلباتها من ناحية إعداد الممثل وذوق الجماهير ؟

ج .. هذا السؤال البسيط يحتاج إلى كتاب يكتبه تالما أو كوبو . لا تنس أن الأفكار والنظريات المسرحية لا يمكن أن تتحقق إلا عن طريق الدراما وخشبة المسرح . سواء تم هذا التحقيق بالنجاح أو بالفشل وخاصة فى النوع التراچيدى . إن تقديم تراچيديا كلاسيكية على خشبة المسرح واجب لا تستطيع الفرق الدرامية الفرنسية الشابة أن تتحمل مسئولية عرضه خوفاً من السقوط والمخاطرة الفنية . ذلك لأن النجاح العادى لهذا النوع من التراچيديا لا يُحقق شيئاً ، وكأنه لم يكن . وخطر السقوط فى مثل هذا النوع لا يزال قائماً . إن نجاح التراچيديا يقتضى دراسة مطوّلة مسبّقة ، وميزانية مالية ضخمة .

س .. ما دور الأدب الأجنبى فى مسرحك ؟

ج .. الآن ، وبعد أن وضعت الحرب أوزارها ، أرجو أن نُقدم من الروائع العالمية ما نُخططه وما نُريده . لكن يجب أن أذكر أن اتحاد كُتاب الدراما الفرنسيين قد قرر أن يُقدم المسرح دراما واحدة مترجمة بعد كل أربع درامات محلية . وأرجو — بعد أن انتهت الحرب — أن نخرج إلى أماكن كثيرة من العالم .. وإلى مسارحها .

س .. وماذا عن موقف كُتاب الدراما من الشبان الجدد ؟

ج .. يجب أن يكون الشُغل الشاغل لقيادة كل مسرح ، هو إيجاد الجيل الذى سيخلف كُتابنا المعاصرين . لكن يجب كذلك أن نعرف أن حل مشكلة كهذه لا يمكن أن يتم فى شهور .

لأن الأمـــر مرتـــبط بجـــذور الماضي . إن واجبنا الصعب هو البحث عن الكُتاب الجدد وتقديمهـــم . لأن الفضـــل سيكون لهم فى المستقبل فى إعطاء الامتداد للحياة الدرامية ، وجلب التقدم لبلدنا ومدّ قوة الاستمرار لممثلينا . وهى مهمة أرى أنها تعود بالفائدة على المسرح . لأننا انسانيون أيضاً .

س .. ما رأيك فى النقد ؟ وما فوائده التى تعود على المسرح ؟ وهل يُعطى النقد مؤشراً للحياة المسرحية ؟ وما دور الجمهور ؟

ج .. إذا أردنا أن نذكر أسماء النقاد الذين يمكن العثـــور عليهم بوصفهم جيـــلاً من أجيـــال المسرح . فإننا سنقف عند واحد أو اثنين منهما فى غير حرج وفى أمانة وصدق . وأُلخص قول چاك كوبو فى هذه النقطة حين قال : " أريد أن يكون النقد أميناً ، وجاداً ، وعميقاً فى الوقـــت نفسه . يأتى بالمعرفة ليقدم للشاعر الدرامى وجهة نظر تحمل معها حقاً وظيفة النقد . ليكن الناقد مع العمل أو عليه . لكن المهم هو أن يظهر فى نقده اتجاه ثقافى يحمل المسئولية الفنية " .

ألـــيس رأيـــه رائعاً ؟ إن كوبو كان أول نقاد عصره . إقرؤا دراساته الفنية عن بلك[٢٠] وروستان[٢١] كما أن دراماتورجية هامبورج للدرامى ليسنج[٢٢] HUMBURGISCHE DRAMTURGIE , G. E. LESSING هـــى إحدى دراساته النقدية الواعية . أنا لا أبـــالغ إذا قلـــت إن مهمة النقد اليوم توازى مهمة مديرى المسارح ، إن لم تكن تسمو وتتفوق عليها . فبدون الرؤيا العريضة لا يمكن تحديد الجديد فى المسرح . أما فيما يخص الإجابة عن دور الجمهور ، فليس لدىّ الدراية الكاملة للإجابة على هذه النقطة .

س .. ما رأى الجمهور فى درامات اليوم سلباً أو إيجاباً ؟

ج .. أعـــود إلى رأى مديرى أحد المسارح حينما قدّم مسرحية (كاليجولا CALIGULA) لألبير كامى ALBERT CAMUS ، فقال : " هذا هو ما يطلبه الجمهور وما ينتظره " .

لكن .. هل تعتقد أنت أن الجمهور يطلب هذا حقيقة ؟ إن الجمهور يستطيع أن يقبل أى شـــئ ، والجيد أيضاً . على الأقل هذا هو الجمهور الذى يرتاد مسارحنا . الجمهور الذى

يدفـــع فى كـــل لحظة من ماله ثمن تذكرة الدخول وتكاليف (البوفيه) وبرنامج العرض ودورة المياة .

س .. هل يمكن اليوم إعادة الأشكال المسرحية القديمة ، مثل العصر الإليزابيثى أو العصر القديم الأول أو مسرح القرون الوسطى أو الكوميديا الإيطالية ؟

ج .. لم أفهم السؤال تماماً . أظنك تقصد إعادة تشييد هذه العصور مرة أخرى فى الدراما . فإذا كـــان هذا ما تقصد ، فهل هناك وجهات نظر جديدة ؟ وهل يمكن التأثير بها على جماهير اليوم ؟ سأجاوب فى خطوط عريضة .

إذا حاولنا تنفيذ ذلك فى المسرح ، فسيكون هناك تأثير جديد بالدليل القاطع . على الأقل بالنســـبة إلى رجال المسرح الذين يقومون بالتجديد وإعادة البناء والتشييد الفنى . لكننى أشك فى تقديم الكوميديا الإيطالية اليوم للجمهور الفرنسى . هذا النوع من كوميديا الفن قدمه ممثلون تخصصوا فيه ، ومات معهم بموتهم .

أمـــا فـــيما يخص الدراما الإليزابيثية أو دراما العصر القديم ، فإن هذه الدرامات ترتبط بُكـــتاب دراميين ينتمون إلى العصر نفسه . وياهم من عظماء حقاً . لكننى أقول إن كل عصر يأخذ منهم ما يوافقه ثم يُحوّره .إرفنج[٢٣] SIR,HENRY IRVING ،جاريك[٢٤] DAVID GARRICK مثـــلاً ريتشـــارد الثالث لشيكسپـــير . وديـــلان مثلّ ڤولبون VOLPONE لبن جونسون BEN- GONSON . وكوبو أخرج الليلة الثانية عشرة .. TWELFTH NIGHT , OR , WHAT YOU WILL

وفى كل مرة كان المسرح يأخذ وجهة نظر مختلفة عند كل منهم . إن المهم أن يصل الممثل أو المخرج إلـــى درجـــة عاليـــة من الفـــن . دون الاهتمام بأن بيربدچ RICHARD BURBAGE (١٥٧٦ ــ ١٦١٩) لعب هذه البطولة المسرحية الشيكسپـــيرية نفسها قبلهم .

س .. هل من المستحسن البحث عن شكل جديد لخشبة المسرح فى بعض المسرحيات ؟

ج .. إن مـــا يختص بالبناء أو المعمار المسرحى ، يمكن الإجابة عنه بكثير من الإجابات . لكن ذلك لا يأتى بالمعرفة فى الإجابة . لكى أجيب على السؤال ، يجب علىّ هنا أن أُلخص قول

لـــوب دى فـــيجا[٢٥] LOPE DE VEGA الذى ذكر فيما يتعلق بسؤالك : " ثلاث خشـــبات مسرحية ، وشخصيتان مسرحيتان ، وانفعال واحد . ومع ذلك فلا تأثير على الجمهور " .

س .. ما مواطن الإخفاق لديك ، التى أثرت أكثر من مواقف النجاح ؟

ج .. أمـــا وقـــد وجّهـــت إلىّ هذا السؤال ، فإننى أود أن أقول إن الثقة الكبيرة فى فننا تجعلنا نصـــادف نجاحـــاً متعادلاً . فأحياناً نستطيع أن نُكوّن رأياً واحداً متحداً مع الجماهير . وأحـــياناً لابد أن نعترف بأن للجماهير الحق فى رؤيتها . لأن المسرح — كما تعلم — هو فن الجماعة المشتركة . ولكن .. هل يُحب الإنسان ما يطلبه الجمهور دائماً ؟ وما يُسخّر نفسه له ؟ أرجوك لا أريد الإجابة عن هذا السؤال . إننى لازلت شاباً . وليس لدىّ ماض بقـــف خلفى أستعير منه إجابتى . إن الإنجيل يقول : " إذا وضعت يدك على سن المحراث فلا تنظر إلى الخلف أبداً " . إن قبولى لهذه النصيحة لا يضايقنى أبداً فى شئ .

س .. هل التطور فى حياة الفيلم أزعج المسرح ؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب ، فهل للمسرح أن يُغيّر طريقه حتى يبقى ويستمر ؟ أم يعترف المسرح بقوته المحدودة ويسكت ؟

ج .. لكى أجيبك عن سؤالك إجابة حسنة ، يجب أن أستعير بعض الإحصاءات المكتبية .

مـــا بين عامى **١٩٢٠** ، **١٩٣٩** م انخفض دخْلُ المسرح أمام التقدم الذى أحرزه الفيلم السينمائى . هذه حقيقة . لكن هذا الانخفاض لم يكن سببه هو منافسة السينما للمسرح أو الـــتطور الســـينمائى بقدر ما كان سببه المسرح الرخيص الذى كان يُقدم . هذا المسرح الذى كان همّه الأول والأخير هو شباك التذاكر والدخل المادى . هذا المستوى المسرحى الضـــعيف الذى كان سائداً فى تلك السنوات ، يمكن أن نعثر عليه كذلك فى الفيلم كما عثرنا عليه فى المسرح . وعليه ، فإننى أُضيف أن فنان الفيلم هو ثروة قومية وثقافية ، تماماً مـــثل قصة جيدة جميلة أو فنان تشكيلى رائع . وهو لذلك لن يكون مُضراً بالنسبة للفن المسرحى على الإطلاق . لكن على العكس .

فـــإذا مـــا كانت هناك اتجاهات تُضعف من المسرح ، فإن الفنان سوف يقف لمساعدتنا فى التمسك بجمهورنا وامتلاك ناصيته وتقديم متطلباتـــه إليـــه . عنـــدما ترك كوبو مسرح ألفيـــه

كولومبييه وأغلقه خلفه ، لم يكن ذلك من أجل أفلام شارلى شابلن CHARLES CHAPLIN ، أو من أجل فيلم (دكتور كاليجارى) DR. CALIGARI [٢٦] . كما أن تخلّف جوفيه وبتويف عن المسرح بحكم الظروف الاقتصادية لديهما لم يكن يرجع إلى انتشار السينما ، وإنما كان يعود إلى هجرهما للمسرح . كذلك لم يكن السبب ظهور أفلام رينيه كلير RENÉ CLAIRE .

لا أعتقد أن تطور صناعة السينما تؤثر على فن المسرح ، أو أن هناك نوعاً من الخطورة على الحـــياة المسرحية . فإذا أردنا أن نُحدد التغيّرات التى حدثت فإن مرد ذلك يعـــود إلـــى أسباب أخرى ، وهى أسباب داخلية بحتة .

أما فيما يختص بالإجابة عن حياة المسرح فى حدود قوة محدودة . فأقول إن هذه المشكلة فى عصـــرنا قـــد وجدت الحل . كان القرن السابع عشر الميلادى عصراً مليئاً بـــ (الصُّور) المالية الكبيرة . وعلى هذا فقد كنت دائماً أتوق إلى المسرحيات التى قدّمها أنطوان ، والتى استمرت فى (المســـرح الحر الفرنسى) ما يقرب من عشر سنوات ، وكيفية نظام برنامجها الذى كان يتغير . كانت المسرحية تُعرض أحياناً مرتين أو ثلاث مرات على الأكثر .

مـــن الطبيعى أن ذلك قد تغير اليوم . فنحن فى عصرنا هذا لا نستطيع أن نتبع هذا الطريق وهـــذا النظام لبناء مسرحنا على أساس (الريبرتوار) أو البرنامج كما كان الشأن عند أنطوان . ولذلك لا نستطيع أن نبنى حياتنا وبيتونا على النمط نفسه . فاليـــوم مـــن الصعب الحصول على (جراج) للسيارة إلا بالأجر . كما أن وجود مطالب العصر من بضائع وخشب للتدفئة ، وكراسى (فوتيل) وأجهزة كهربائية لاستعمالها يُغيّر من الحياة نفسها ، ومن المسرح كذلك بالتأكيد . وهذه الأشياء جميعها لا غنىً للدراما عن استعمالها .

إن المسرح قد تغيّر فى النصف الأخير من القرن ، بحكم تغيّر مطالب الحياة وتجدّدها . وهذا التغـــيير لا يؤدى إلى أن يعيش المسرح فى نطاق القوة المحدودة التى نتحدث عنها . فى فرنسا تجدّد المسرح على أيدى أنطوان وكوبو وحركة الكارتل . وفى الولايات المتحدة ظهرت حركة المسرح الصـــغير LITTLE THETRE ، وظهرت تجديدات لدى كُتاب مسرحيات (المقاطعات الريفية القروية) PROVENCETOWN PLAYERS . وفى روسيا ظهر ستانسلافسكى ، والجماعات المسرحية للهواة . كما ظهرت الاستوديوهات التابعة لمسرح الفن فى موسكو .

لذلك فإن تقدّم الفيلم وتطوّره لن يُجبرنا على أن نعيش حياة محدودة ، أو نُحسّ حتى بمثل هـــذا الشعور . إننى أثق فى العلامات الجديدة التى تقود إلى استقطاب الجماهير بالأشكال الجديدة الـــتى قمــتدى إليها . لكن جمهور مسرحنا لا يستهلك النظريات القومية . إنهم عُمال ومهندسون وجـــنود وطلاب . وأنا شخصياً يُشرّفنى أن أُمثّل فى مسرح خالٍ من الجماهير على أن أُمثل أمام جمهـــور مـــن الـــذين كان كل همّهم أن يدفعوا ثمن التذكرة الغالية فى المسرح ليكونوا بعيداً عن الشعب . لا يهمهم إن كان ثمن التذكرة لدخول المسرح هو ٩٠ أو ١٠٠ فرنكاً للمقعد الواحد .

- سابعاً : المخرجون هم شعراء درامات العصر

يعترف چان ڤيلار فيقول : " أُعلن فى جرأة صريحة أن السنوات الثلاثين الأخيرة قد أثبتت أن المُكون الحقيقى للدراما هم المخرجون " .

ثم يـــتابع الاعتراف فيذكر " إننا نجد أنفسنا ــ بعد البولنديين والسوڤيت ــ نمتلك مدرسة فنـــية فرنسية لها من القيمة العظيمة ما لها . مدرسة تؤكد دور المخرج المسرحى المعاصر ، بوصفه مسئولاً عن التكوين الفنى للدراما إلى جانب مسئوليته عن العرض المسرحى " .

هذا التصريح الذى سجله ڤيلار فى كتابة يتسم بالجرأة والصدق . وهو لا يُضيف إليه شعوراً بالعظمـــة أو الفخر ، بقدر ما يبرهن لنا على وقائع العصر الذى عاش فيه وزملاؤه . شارل ديلان بـــتجاربه القّـــيمة ونجاحه فى العروض التى أخرجها ، وإخفاقه فى إيصال نتائجه المفيدة حقاً لمؤلفى عصره ولتقدم مسرحه .

ثم خشبة المسرح بسعيها الدائم والدائب عن شكل جديد عند ديلان ، سواء فى مسرحيات بيرانديللـــو أو فى إعداد أدب أرسطوفانيس وبلزاك[٢٧] BALZAC . كل هذه الجهود تسبق فى المكـــان بلا شك ، وتحتل صدارة العمل ومسئوليته ، إذا ما قيست بالفلسفات الأدبية أو الجهود الدرامية التى يضعها المؤلف فى درامته .

كذلـــك فإن جهود لوى جوڤيه النقية الواضحة فى منهج مدرسته ، تعلو وترتفع كثيراً عن جهـــود مؤلفى عصره . أمثال جان جيرودو ومارسيل آشار برغم عظمتهما وقدرتهما . والثلاثون سنة الأخيرة التى قدّمت كوبو وچيميـــه وبو وديلان وباتى وجوڤيه وبتويف ، تقف شاهداً عيان عـــلى تقدم المخرجين وعلى جهودهم واجتهاداتهم العظيمة من أجل إعلاء شأن الدراما . ليس فى

فرنســا وحدهــا بل فى أماكن أخرى مــن العالم . هنــاك راينهــاردت[٢٨] فى النمسا وألمانيا ، وستانسلافسكى ومايرهولد فى روسيا ، وجوردون كريج فى انجلترا ، والمسرح الشلختى (مسرح بلغة الإسرائيلين الألمان) .

وحينما نُلقى نظرة على المؤلفين ، كلوديل فى فرنسا ، وبيرانديللو فى إيطاليا ، وسنج[٢٩] فى ايرلــنده ، وتشيكوف فى روسيا ، ولوركا[٣٠] فى أسبانيا ، لا نسيطيع أن ننُكر التجديدات الفنية والدرامــية التى ضمّنها كل واحد منهم تجاربة الواقعية والشعبية والفلاحية والنفسية . لكن ذلك يــبقى فى مســتوى أقــل بكثير من مستوى جهود المخرجين ، خصوصاً فيما يتصل بالتجديدات المسرحية .

وأكبر دليل على ذلك ، أننا نذكر القرنين الرابع عشر والسادس عشر الميلاديين ، بل وبداية القرن الثامن عشر الميلادى بالكوميديا دى لارتى وطريقة الإخراج فيها ، قبل أن نذكر خطوطها الأدبية أو الدرامية التى قامت عليها ، برغم قوة هذه الخطوط وعظمتها .

"المخرج المعاصر بالنسبة للمسرح ، يكاد يكون هو نفسه هملت شيكسبــير حين يردد .... أكون أو لا أكون ، تلك هى المسألة " ـــ جان ڤيلار .

ثامناً : الاجتماع السنوى فى بدء الموسم المسرحى

عادة ما يبدأ الموسم المسرحى فى مسارح العالم خلال شهر سبتمبر من كل عام . وفى العادة كذلــك أن يقيم كل مسرح اجتماعاً عاماً لكل العاملين فيه من مخرجين وممثلين وفنيين وعمال فى نهايــة شــهر أغسطس . ليعرض فيه مديرو المسرح الفنى خطة الموسم الجديد . وهذا الاجتماع السنوى التقليدى هو بمثابة شحذ الهمة للمسرحين بعد الأجازة الصيفية ، وتعريف دقيق بدرامات الموسم الجديد ومواعيدها ، وتاريخ العروض ، واحتياجات المسرح .

وألــتقط واحداً من هذه الاجتماعات السنوية فى المسرح القومى الشعبى الذى أداره ڤيلار لسنوات طويلة . وقد استهدف ڤيلار التركيز على النقاط التالية :

أولاً : استعراض سنوات العمل التسع . وخطة السنة العاشرة القادمة . فى تمهيــد جيد للتجديد . على اعتبار أن أسلوب أى مسرح لابد أن يلمسه التجديد سنة بعد سنــة وموســم بعــد موســم . لكــن هذا التجديد مطالب أن يضع فى حسابه المخاطر والإنزلاقات التى تواجه

الجديد على الدوام . خاصة وأن طبيعة المهنة المسرحية لا تستقر ، ولا يمكن أن تستقر على حال .

إن اللهـث وراء فكـرة شـباك التذاكر لا تحتاج إلى جهد كبير . سهل جداً ملء الصالة بالجماهير . لكن ... أين إذن ضمير المخرج ؟ وإلى أين تذهب ضمائر الممثلين ؟ إذن فلابد من التعرض لـ (ضمير) الفنان وموقفه من القضية .

ثانياً : إن المسـرح القومي الشعبي الفرنسي قد تبنى خطة راقية الفكر والتنفيذ ، وبالبساطة كل البسـاطة . إن الخـبرة المهنية للفرقة ، والتدريب المستمر ، واستمرار جنى الثقافة والمعرفة والإطلاع ، كل هذه العناصر والجهود تحمى الفنانين من الإنزلاق ناحية ما قد يطلبه الجمهور (الجمهور عاوز كدة !!) إن المسرح الذى نعمل فيه حسب تعبير ڤيلار نفسـه " مسرح يعتنق وسيلة فى يده إلى غاية كبرى . وهذه الغاية هى الطريقة المسرحية والمنبع المستقبلى " الذى يقود عادة الفرق المسرحية إلى الترقى وإلى اعتناق فكرة (النظام الأخلاقى) فى مهنة الممثل والمخرج والفنى والعامل المسرحى . ليست هناك قواعد محددة لهذا النظام الأخلاقى . ولكن (العملية المسرحية) نفسها هى التى تفرض نظام التعامل ، ودقة المواعيد ، واحترام الواجبات لكل مسرحى فى عمله وداخل نطاق الواجب والضمير الإنسانى .

ثالثاً : إن الماضى الرائع الذى سارت فيه الفرقة ، ليفرض على الجميع أن يحترم هذا الماضى وأن يُطوّره ، وألا يحيد عنه قيد أنملة استمرارا لفكرة المسرح ، واستمرارا لفكرة (الشعبية) التى يجـب أن تلمس كل طبقات الجماهير . بهذا يُثقف المسرح الجماهير باللقاءات المتكررة مع المحبين لهذا الصرح الذى نسميه (المسرح) . إن توسيع قاعدة (اجتماعية المسرح) أمر من الضرورة بمكان .

ثانياً : الروس والسوڤيت

ڤسڤولد مايرهولد

يفجنى ڤاختنجوڤ

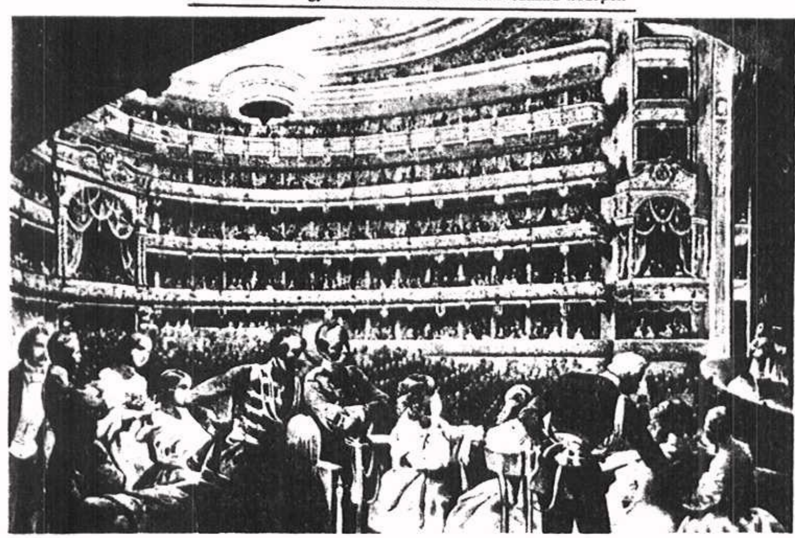
نيكولاى أخلبكوڤ

نيكولاى أكيموڤ



A moszkvai Nagy Szinház (1825)

A moszkvai Nagy Színház nézőtere a XIX. század közepén



١ ـ المسرح الكبير ـ موسكو من الخارج

٢ ـ المسرح الكبير ـ موسكو من الداخل



VSZEVOLOD EMILJEVICS MEYERHOLD
فسفولد أميليا فتش مايرهولد

(٩ / ٢ / ١٨٧٤ - ٢ / ٢ / ١٩٤٠ م)

فسفـولـد أ . مـايرهولد مخرج سوفيتى ، صاحب نظرية هامة فى المسرح العالمى . درس القانون ، والتمثيل فى مدرسة دانتشنكو . بـدأ حياتـه بالتجارب التعبيرية فى المسرح . ثم أصبح تلميذاً لاستانسلافسكـى . وصل بعد محاولات عدة إلى فكرة (التياترالية) فى المسرح . وبدلاً من البحـث عن الحقائق الصغيرة فى الحياة اليومية ، اتجه إلى البحث عن أهميات السخرية والتهكم فى المواقف الدرامية . عادى الطبيعية واعتبر ممثليها قُرّاءً للنصوص المسرحية ليس إلا . خلط كثيراً من المذاهب والتيارات مثل المسرح الإليزابيثى ، ومسرح الشرق الأقصى ، والمسرح الأسبانى فى عصر النهضـة والكوميديا دى لارتى ، والمسرح الشعبى الروسى قبل ثورة ١٩١٧ م الاشتراكية ، فى محاولة لتقعيد أسلوب إبداعى فنى ثرى بالترف ، غنى بالأناقة والرشاقة المسرحية STYLE .

أول مـن أطلق على نفسه كمخرج تعبير (مؤلف العرض المسرحى) فى إعلانات الدعاية المسـرحية وأول من جرّب فى (الآلية الحيوية) BIO - MECHANICA التى اهتمت بالجسد المعتدل الصُلب المتدرب والمُدَّرب ، وفق نظام عصبى سليم قادر على إجراءات الفعل المنعكس أو الـلاإرادى REFLEX ، والحاضر دائماً فى نضارة مفعمة بالنشاط ، والقابض على ناصية الجسد بانفعالاته وتغيّراته .

قـدّم مسرحه كثيراً من الدعائية السياسية للثورة الاشتراكية . عمل مع ستانسلافُسكى فى مسرح الأوبرا . ومات فى ظروف تراجيدية قاسية .

- الأحداث الهامة فى حياة مايرهولد .

١٠ فبراير ١٨٧٤ م	ميلاد مايرهولد فى بنـزا PENZA
١٨٩٥	يُنهى دراسته الثانوية ويلتحق بكلية القانون .
١٨٩٦	يلتحق بمدرسة دانتشنكو (قسم التمثيل) .

١٨٩٨	عضو مسرح الفن . وفى خلال ست سنوات يمثل ١٨ دوراً مسرحياً ما بين أدوار صغيرة وأدوار هامة .
١٩٠٢ ـــ ١٩٠٥	يخرج من مسرح الفن . فى عام ١٩٠٣ م يُنشئ فرقة الممثلين الدراميين التى تمثل فى هرسون HERSZON ، تفليس TIFLISZ ومدن أخرى. وتقدم الفرقة الجديدة ١٧٠ عرضاً مسرحياً على مدى سنتين اثنتين . يعقد زواجه على أولجا ميهايلوفنا مونت OLGA MIHAILOVNA MUNT ويُـــرزق منهـــا بثـــلاث بنـــات هن : ماريا وتوتيانا وإيرينا MARIJA, TATJANA , IRINA
١٩٠٥	يعود إلى العاصمة موسكو . ويتفاوض مع الأستاذ ستانسلافسكى على إنشاء استوديو المسرح فى مسرح الفن . لكن ثورة ١٩٠٥ م تُعطّل من انبثاق الفكرة إلى حيز التنفيذ .
١٩٠٦	يـــتعاقد مع مسرح كوميسارجفسكايا فى بيترفار لنعمل كمخرج أول للمسرح
١٩٠٨	يُعين مخرجاً أول فى مسرح البلاط .
١٩١٣	يظهر أول كتاب لـــه بعنـــوان (عن المسرح O TYEATRE) وفى نفس العام ينشئ استوديو بمسرحه .
١٩١٤	يبدأ فى إصدار مجلة فنية بعنوان (عاشق البرتقالات الثلاث) .
١٩١٧ ـــ ١٩١٨	يعمل مديراً لقسم المسرح بوزارة التعليم .
١٩١٨	عضو فى الحزب الشيوعى الروسى .
٧ / ١١ / ١٩١٨	يُخـــرج مع الدرامى ماياكوفسكى درامة المؤلف المعنونة - BUFFO MYSTERY
١٩٢٢	يؤسس مسرح الممثل .
١٩٢٣	يحصـــل على جائزة الدولة التقديرية . ويُسمىّ المسرحُ باسمه (مسرح ماير هولد الحكومى) " TYEATR IMENYI MEJÈRHOLDA
١٩٢٤	مسرحية الغابة ـــ أوستروفسكى .

١٩٢٦	مسرحية المفتش العام ــ جوجول .
١٩٢٨	مسرحية العقل أصل المتاعب ــ جريبويادوڤ .
١٩٢٩	مسرحية البقة ــ مايا كوڤسكى .
١٩٣٠	مسرحية حمام بُخار ــ مايا كوڤسكى .
١٩٣١	مسرحية الضربة القاضية ــ ڤيشيناڤسكى .
١٩٣٤	مسرحية غادة الكاميليا ــ الكسندر ديماس الابن .
١٩٣٥	مسرحية ٣٣ إغماءة .
١٩٣٨	بعـــد غلق مسرح مايرهولد الحكومى يُعين مخرجاً أول للمسرح الغنائى بمساعدة من ستانسلاڤسكى .
١٩٣٩	يُقبض على مايرهولد .
٢ / ٢ / ١٩٤٠	وفاة مايرهولد .
١٩٥٥ م	تُصدر المحكمة العليا بالاتحاد السوڤيتى حكمها بإعادة الثقة والمكانة إلى شخصه (رد الاعتبار) .

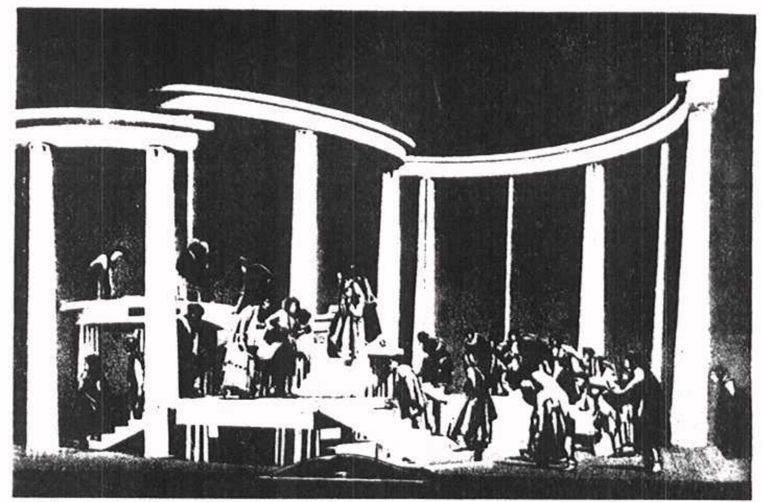
كان من المفترض أن تكون هذه الأحداث الهامة فى حياة مايرهولد حاشية نُنهى بها الدراسة عند . لكن .. لما كانت هذه التواريخ الهامة فى سلسة حياته تُمثل أهمية فى الدراسة ، ليتمكن القارئ مـــن المتابعة ، وبخاصة القارئ غير المتخصص فى مهنة المسرح . فقد آثرتُ أن أضعها فى المقدمة ، لتكون عوناً وهداية للقارئ على ربط هذه الأحداث بعضها بالبعض . خاصة وأن أعمال مايرهولد متفرقة ، وتنقلاته من مسرح إلى استوديو إلى مسرح آخر كثيرة ، الله الموفق .

أولاً : مرحلة البدايات الأولى

فى عام ١٨٩٦م يلتحق مايرهولد بمدرسة دانتشنكو للتمثيل ، ويزامل أولجا كنيبّر OLGA KNYIPPER زوجة الدرامـــى الروســـى تشيكوڤ فيما بعد ، وإيڤـــان موسكـــڤين[1] IVAN MOSZKVIN الممثل الروسى الشهير مستقبلاً .

بـــدأ اتصاله بالمسرح منذ الصغر . اشترك فى بلده بالتمثيل مع عدة فرق مسرحية للهواة . وأخرج لواحدة منها دراما (العقل أصل المتاعب ــ تأليف جريبويادوڤ) . ما بين سنتى ١٨٩٦ ،





Arisztophanész *Lüszisztratéja* a moszkvai Művész Szinházban. Nyemirovics-Dancsenko rendezése (1923)

A *Pipacs* címü balett elöadása a moszkvai Nagy Szinházban (1927)



١ ـ ليسستراتا　إخراج نميروفتش دانتشنكو　مسرح الفن ـ موسكو

٢ ـ باليه الخشخاش　المسرح الكبير ـ موسكو

١٨٩٧ م يمثل فى المسرح الشعبى فى (بنزا) فى أجازة الصيف . بذلك اقترب من بعض السياسيين المنفيين مثل ألكساى راميزوف ALEKSZEJ REMIZOV ، بلاتون ڤاسيليا ڤتش لوناتشارسكى PLATON VASILIEVITCH LUNACSARSKIJ ويتطور مايرهولد فى مهنة التمثيل ، فيمثل أدوار النبيل فى تاجر البندقية (حاكم المنطقة) ، تربليوڤ) فى طائر البحر ، (تريزياس) فى أنتيجونا ، (تيوز ينباخ) فى الشقيقات الثلاث ، (بيوتر) فى البرجوازيون الصغار .

فى بدايات سنوات القرن العشرين يُقيم مايرهولد علاقة مع الديمقراطيين الاشتراكيين . وينكب على قراءة جريدتهم ISZKRA وهو فى إيطاليا عام ١٩٠٢ م صيفاً . ويبذل جهداً أدبياً فى الكتابات الفنية ويتلقى تشجيعاً من تشيكوڤ ومن زوجته أولجا كنيير عليها . كما يعمل على ترجمة بعض الدراسات الفنية والنقدية .

بعد تعاقده مع مسرح كوميسارجفسكايا عام ١٩٠٦ م تُعينه ڤيرا فيودوروڤنا كوميسارجفسكايا VERA FJODOROVNA KOMISSARZSEVSKAÌA صاحبة المسرح مخرجاً أول بمسرحها الخاص . فيخرج روائع الدرامات العالمية (هيدّا جابلر HEDDA GABLER ، نورا NORA ، كوميديا الحب KJAERLIGHEDENS KOMEDIÉ — إبسن) ، الأخت بياتريكس ، معجزة القديس أنطون — موريس ماترلنك) ، صحوة الربيع FRüHLINGS ERWACHEN — ڤيديكند) ، حياة الإنسان — ليونيد أندريڤ LEONYID ANDERIJEV) .

من عام ١٩٠٧ م وتظهر مقالاته ودراساته فى الصحف السيارة . وهى المقالات التى جمّعها عام ١٩١٣ م فى كتابه (عن المسرح) .

فى عام ١٩١٣ يفتتح الاستوديو . ويُعلّم فيه مواد الكلام المسرحى (أى فوق خشبة المسرح) الحركة المسرحية ، على أصول الكوميديا دى لارتى .

فى عام ١٩١٨ يبدأ دورة فى الإخراج المسرحى ويكتب مع يورى بوندى JURIJ BONDI مسرحية شبابية لمشتركى الدورة الفنية . فى عام ١٩١٩ م يسافر إلى القوقاز للعلاج ،

لكن الأعداء يقبضون عليه ويودع أحد السجون . وعندما يحررُ الجيش الأحمر مدينة نوڤوروسيسك NOVOROSSZIJSZK يُطلق سراحه .

ثم يُختار لرئاسة قسم المسرح بالوزارة ويظل بالوظيفة حتى يؤسس مسرح الممثل عام ١٩٢٢ م . معلناً فكرة (المعمل المسرحي) الذى تحتضنه الدولة ، ليتطور بعد ذلك من معمل للتجريب المسرحى لطلاب الثانوية إلى مرحلة التعليم الفنى الجامعى . ويُختار محافظاً ونقيباً للفنانين ، إلا أن تجارب المعمل المسرحى كانت أقوى استجابة عنده . فيخرج عدداً كبيراً من المسرحيات التجريبية فى المعمل (الغابة ــ ١٩٢٤ ، المفتش العام ــ ١٩٢٦ ، العقل أصل المتاعب ــ ١٩٢٨ ، البقة ــ ١٩٢٩ ، حمام بخار ــ ١٩٣٠ ، حفلة التنكر ــ ١٩٣٣ ، بيك دام ــ ١٩٣٥ م) . ومع أنه لم يترك نظريات كثيرة فى التنظير المسرحى بخلاف (البيو ــ ميكانيكا) الآلية الحيوية أو البيالوجيا الميكانيكية كما يُطلق عليها أحياناً ، إلا أن حياته فى الإخراج المسرحى اتسمت بكل أساس النظرية والقاعدة . مع أن الراديو والفيلم أخذا من وقته الكثير أحياناً (كتب للإذاعة تمثيلية الضيف الثقيل ــ ١٩٣٥ ، روسالكا ــ ١٩٣٧) .

بعد الثورة أصبح من المدافعين فى حماس عن التجربة السياسية ، وصبغ مسرحه بالصبغة السياسية ، وهو ما يتضح فى إخراجه عدة مسرحيات للدرامى مايا كوڤسكى[٢] . وساعده على تحقيق تجارب معمله والتدريس لفن التمثيل أنه كان ممثلاً جيداً . واستطاع ماير هولد أن يحقق كل آماله الفنية فى التمثيل ، وفى الإخراج ، وفى الإدارة الفنية وفى التعليم .

لم يكن ماير هولد شخصية سهلة . إذ كان عنيداً ، وسواساً ، هوائياً ، وحساساً إلى درجة النرجسية . عذّب نفسه كثيراً وأشقاها فى سبيل تحقيق أفكاره المسرحية الكبيرة . فنان ينبض بالأعصاب والمشاعر فى كل ثانية فى الحياة المسرحية .

ثانياً : ماير هولد قبل الثورة الروسية (١٨٩١ ـ ١٩١٧ م)

١ ـ المعمل المسرحى

يعتبر مايرهولد أول من أطلق تعبير (المعمل المسرحى) . يذكر المخرج مايرهولد فى رسالته التى أرسلها إلى ڤيشيناڤسكى[٣] (٢١ / ١٢ / ١٩٠٠ ــ ٢٨ / ٢ / ١٩٥١ م) عن نفسه قائلاً " ما أنا إلا تقنى عتيق لخشبة المسرح "[٤] . كما تذكر صوفيا ڤيشيناڤسكايا SZOFIA

VISNYEVECKAJA فى كتـــب عديدة لها أن مايرهولد كان يتحدث عن المؤلفين الدراميين وعـــن مهندســـى الديكور ، وكأنه عجوز صاحب خبرة طويلة فى المسرح . بل إن بعض الصور الفوتوغرافية لتظهر فيها روح (الزعامة) الفنية التى كان يتمتع بها مايرهولد . إن كل ملاحظات الدراميين ومقترحات التشكيليين ومهندسى خشبة المسرح كانت توضع أمام مايرهولد على مائدة (المعمل المسرحى) . ولم يكن المعمل المسرحى إلا فكرة صعبة . لم تكن شعراً أشعثاً أو ذقناً ناعمة يحضر بها المشتركون إلى المعمل ، بقدر ما كانت تعنى كفاحاً شاقاً مريراً لفكرة جديدة فى المسرح . وبحـــثاً عـــن المســـرح ذاته وعَجْز دوره المعاصر ، إلى جانب عجز مالى فى ميزانيته . وهو موقف مكتشف من جديد يختلف عن موقف نفس المسرح فيما مضى من سنوات .

إذ كـــان مســـرح الماضى يعمل بنصف رئة بتجميله للحياة ، وبغير جهد جهيد يُبذل من المسرحيين .

مـــن هذا المنطلق وعين مايرهولد على مسرح المستقبل ، يخرج بمعمله المسرحى ليعيد جهود العمل اليدوى ، تماماً مثل مهنة الحداد ومهنة النجار .. أى بالشرف الذاتى . بمعنى أن يصبح المعمل ورشـــة مسرحية متفاعلة . يصعد منها الدخان ، وُتسمع فيها الضوضاء والعرق والغِراء المحروق الســـائل على النار حيث يستعد مع هؤلاء كُتاب الدراما والممثلون والمخرجون وواضعو الموسيقى والســـينوجرافيون فى نفـــس المكان . يشك مايرهولدكثيراً فى كُتاب الدراما وفى ندرة ذهابهم إلى المسرح ومشاهدة العروض التى تعتلى خشبة المسرح ، وهو ما يُعيقهم عن إنجاز مهماتهم الدرامية فى صـــدق وحماســـة أمينة . لذلك ، فالمعمل عند مايرهولد هو مكان التجريب والتفنيـــد والتحليل والتشـــريح لكـــل مهـــنة تدخـــل فى المهـــن المسرحية . عند تأليفه الأستديو عام ١٩٠٥ م مع ستانسلافسكـــى ، يطلب مـــن ڤاليرى بروسوڤ VALERIJ BRJUSZOV أحد أكبر شعراء العصـــر أن يكون المستشار الأدبى (الدراما تورج) لنصوص الأستوديو قبل الشروع فى اختيارها وتمثيلها . وكـــان يشجـــع علـــى تعميم فكرة الأستوديو فى مسارح الأقاليم أيضاً . ليتواجدُ فى الأستوديو الدراما تورج ، والعالم الموسيقى ، وخبير الرقصات وفطاحل الشعراء للاستنارة بالرأى ، ثم يتحول الأستوديو كله إلى المناقشة الفكرية الجماعية . ولعل إخراجه درامـــة مـــايا كوڤسكـــى

باشراك المؤلف الدرامى معه فى عملية الإخراج تُوضح وتُجسّد فكرة (جماعية) العمل المسرحى ، ودون فرض آراء فنية جاهزة ، حتى ولو كانت مُعدة من طرف واحد من الفنانين .

هــذا التصور الجديد فى مفهوم الإخراج قد أفسح المجال لدخول فنانين كبار فى تخصصاتهم وفـروعهم الفنية إلى حلبة المسرح . فعمل مايرهولد فى الأستوديو مــع ڤيشنيــاڤسكى ، أردمان ERDMAN ، وشوستاكوفتش SOSZTAKOVICS . والأخير كان يخطو إلى العمل الموسيقى فى المسرح لأول مرة فى حياته .

بهــذا كــان مايرهولد رجل مسرح تماماً على نسق التفسير الفرنسى لهذا التعبير . بل لعله أضــاف جديداً على التعبير مُضيفاً إلى ما قرره الفرنسيون فى ثلاثينيات القرن ـــ وفى نفس الزمن الــتاريخى ـــ التحقــيق الفعلى ، والمكان المعملى المسرحى الذى يزاول فيه (رجل المسرح) مهنه الفنية المسرحية التى يعرفها ويُمارسها ، وعلى الفور وأمام العين مباشرة (كحالة المسرح تماماً) . وعلى حد تعبير چان لوى بارو ..

" يمكن لفنان أن يكون ممثلاً . لكنه ليس رجل مسرح ويمكن أن يكون كاتباً دراميا ، مديراً فنياً أو حتى مخرجاً ، ومع ذلك فهو ليس برجل مسرح .

إن الذى يستطيع أن يملأ وظيفته الفنية وصنعته المسرحية بمختلف فروعها المتشابكة ، حتى ليصـــبح كالــرّبوط ROBOT كالإنسان الآلى أو الأوتوماتيكى فى العمل والصنعة الدقيقة ، هذا الإنسان فنياً هو .. رجل المسرح "(٥) .

وكان هذا هو حال مايرهولد . مثلّ وأخرج كثيراً فى أماكن متواضعة جداً بعيدة عن الشكل المســرحى المتعارف عليه . تدريب على العَدْو للممثلين قبل العرض مباشرة ما بين خشبة المسرح وحجرات الملابس والإكسسوار . هذا الاهتمام الذى وجّهه فى نهايات حياته المسرحية لتفصيلات معمارية فى مسرحه حول (البوفيه) ، حجرات ملابس الممثلين ، الإضاءة على الخشبة المسرحية ، وغــير ذلك من اهتمامات طغت على الفكر النظرى عند مايرهولد ، وألهته عن التأليف المسرحى للــنظريات الكثيرة التى قعّد لها ولم تُوثّق فى حياته أو بعد وفاته . وحسناً أن شرح نظريته الوحيدة اليتيمة (الآلية الحيوية) .. وإلا لما استفاد المسرح العالمى منها أبداً .

منذ ميلاده عام ١٨٧٤ وحتى وفاته عام ١٩٤٠ استغل مايرهولد كل لحظات حياته . ستانسلافسكي وهو على فراش الموت عام ١٩٣٨ يقول للفنانين حول سريره وفي لحظاته الأخيرة " حافظوا على ماير هولد . فهو وريثي الحقيقي . . أترك له مسرحنا ، المسرح السوفيتي " .

في المؤتمر العشرين للحزب السوفيتي يتقرر تجديد حالة المسرح . فيتكون استوديو جديد في مسرح الفن تحت اسم مسرح سوفرمينك SZOVERMENNYIK . ويتعامل مايرهولد مع المسرح الوليد الذي يعيش حتى اليوم في روسيا بإدارة أولج يا فريموف OLEG JEFREMOV ، ويحفظ في مدخله صور المسرحين الكبار ستانسلافسكي ومايرهولد وفاختنجوف .

٢ ـ بداية طريق المسرح

عام ١٩٠١ م

يبدأ الموسم المسرحي في مسرح الفن . المخرجون ستانسلافسكي ونميروفتش دانتشنكو . في المناقشات الفنية يبرز مايرهولد بالذكاء والحدّة في الرأي .. " كان أذكى الجميع " بتعبير فاسيلي كوتشالوف VASZILIJ KOCSALOV زميل المهنة في مسرح الفن . ويتضح من شهادة كوتشالوف أن مايرهولد كان جاداً كل الجد في اختياره المهنة الشاقة . وكانت لديه الأفكار منذ أن وطأت قدماه ساحة المسرح العام . أفكار جريئة تدين المؤلفين الدراميين والمعلمين للفن والممثلين في أسلوب الأداء التمثيلي التقليدي الواقعي . كان مايرهولد رياضياً . صوت قوي ملئ بالتنفس الصالح ، وحركة صحيحة لا تهدأ في مباراة للعدو ، بعد المباراة يُعلق سانين SZANYIN فيقول : " أنظر إلى فسفولد اميليافتش (يقصد مايرهولد) وتذكّر ، هو شخصية المسرح الحاضر . شكل عصري للممثل الحديث . يشع ثقافة تتحد مع عقله العبقري الحاضر دوّماً . ثم أضاف ، أخاف عليه من مسرحنا . لعله لا يُحس بأنه أضيق من أفكاره وطموحاته . أخشى عليه أن يجري بعيداً عنا " .

وتتحقق نبوءة سانين التي ذكرها . فبعد عام واحد ، أي عام ١٩٠٢ يهجر مايرهولد مسرح الفن .

لكن مايرهولد لا يهدأ .

يكتب الخطابات تلو الخطابات .

١ ــ خطاب في ٢٩ سبتمبر ١٨٩٩ م إلى أنطون تشيكوف

٢ ـــ خطاب فى ٢٣ أكتوبر ١٨٩٩ إلى أنطون تشيكوف

٣ ـــ خطاب فى ٤ سبتمبر ١٩٠٠ إلى أنطون تشيكوف

٤ ـــ خطاب فى ١٨ أبريل ١٩٠١ إلى أنطون تشيكوف

٥ ـــ خطاب فى ٨ مايو ١٩٠٤ إلى أنطون تشيكوف

وكلها تدور حـــول المهنـــة وتفسير الشخصيات والإخراج المشترك ما بين ستانسلافسكى ونميروفتش دانتشنكو . ونقد لمسرح الفن فى إخراجـــه لدرامـــا تشيكـــوف (بستـــان الكـــرز) VISNYOVIJ SZAD ، وملاحظات تلو الملاحظات حول تأثير الموسيقى على المسرحيات . بل وأحياناً ما وصلت هذه الملاحظات إلى حد وصف مايرهولد لها بالأخطاء الكبرى .

٢ ـ مسرح الفن عام ١٩٠٥ م

رغم انبثاق تعاليم مدرسة ستانسلافسكـــى فى التمثيل والإخراج ، وانتشارها بين مسارح العاصمة موسكو . واجتهادات مسرح الفـــن لحشـــد كل الطاقات الفنية فى ريبرتوار المسرح عام ١٩٠٥ م ، لتجديد أساليب (فن التمثيـــل المسرحى) . فإن مسارح الريف الروسى كانت تسير وفـــق الطرق التقليدية القديمة فى فن الممثل ، وتتبع المدرسة الصوتية والطبيعية الممقوتة . ولم يكن الأمر مستغرباً من المسارح الريفية فى تمسكهم بالتقاليد البالية .. نفس هذه التقاليد التى كان ينتجها ويسير على هديها مسرح الفن ذاته .

ومـــن هنا جاءت فكرة التجديد فى عام ١٩٠٥ م . وعبثاً حاول مسرح الفن إرسال بعض مخرجيه من تلامذه ستانسلافسكى الحاملين لنظريته ومدرسته . لكن إصرار الممثلين الكبار فى الريف فى التزام بالمدرسة القديمة ، أضاع كل هذه الجهود المبشرة بالأمل .

وفى الموســـم المسرحى ١٩٠٥ / ١٩٠٦ م يأخذ مسرح الفن على عاتقه تجديد وإحياء فن التمثـــيل الحديـــث . فيؤلف فرقة مسرحية خاصة تختص بتطبيق نظرية التمثيل الجديدة ، ويُدعّم مسارح الريف بخريجيه ، وبقيادة مايرهولد ، وباشراف فنى من ستانسلافسكـــى شخصياً تحشـــد الفـــرقة الجديدة مسرحيات جيـــدة لابسن ، ستانســـلاو STANISLAW ، ماترلنك ، شنتزلر SCHNITZLER ، استرندبرج ، هاوبتمان ، ڤيديكند ، هوفمنستال HOFMANNSTHAL . تُقدم المسرحيات فى الريف . وذلك حـــتى يمكـــن تطبيق نظرية التمثيل الجديدة . لم يقلد المسرح

الجديـــد ولم يحـــاول أن يقلد أية فرقة سابقة عليه . بل كان الهدف هو إبراز (وجه) جديد لفن التمثـــيل العصرى ، يتعارض ويختلف تماماً عما ألفه وورثه الجمهور المسرحى البعيد عن العاصمة موســـكو . لـــتقديم الفن المسرحى كـــ (قيمة) عالية جداً ، وفى صورة (أصيلة) ، و (حديثة عصرية) .

إذن كيف كانت الصورة ؟ أو الأخطاء بمعنى أصح ؟

١ ــ تقنية خشبة مسرح قديمة وعتيقة .

٢ ــ تقنية الممثلين (لُعبة التمثيل ، ويدخل فيها كل جهود الممثل من الألف إلى الياء) هشة ضعيفة وتقليدية الشكل فارغة الإطار الفنى .

٣ ــ فقدان العلاقة التشكيلية والجمالية بين المسرح وفن الرسم الذى كان متفوقاً عن بقية الفروع المسرحية .

٤ ــ صيغة مكررة تتكرر فى كل مسرحية ، وطريقة محددة الزوايا تجرى على وتيرة واحدة فى عمل كل الدرامات ، بصرف النظر عن دراما تورجية المؤلف وفنيات العرض ROUTINISM . وأعنى بها (النظامية الميكانيكية فى العمل) ، وهى نظام مبتذل فى الفنون .

٥ ــ أســـلوب واقعى مسكين تَمثلَّ فى واقعية مسكينة ، تبنى سلوكها على مواجهة الحقائق وتُغفل العواطـــف . وأين ؟ فى المسرح وفى فن التمثيل . والدليل ، سقوط مسرحيات (ماترلنك) الرمزى بتمثيل مسرح الفن . إذ بتحجّر الممثين عند أسلوب الواقعية لم تظهر على السطح التعبيرات المناسبة ، ولا نماذج الشخصيات عند ماترلنك ، وكلها شخصيات لدرامات رمزية ترمز بالشئ ولا تكشفه أو تُبيّنه . شخصيات فيها الغموض ، تحمل معان روحية غير بادية أو ظاهـــرة MYSTICAL . ولا يعـــنى هـــذا أن مسرح الفن كان عاجزاً تماماً . لكنه يمكن الوصـــول من التحليل الفنى لتلك الفترة أن المسرح لم يكن فى حوزته ــ أمام الدراما التى تعامـــل معهـــا ــ لا التونـــات التعبيرية ولا النغمية الانطباعية IMPRESSIONISTIC TONE . وبذلـــك فقدت العروض التقليدية (الوَقْع الصَّبغى) .. أى فقدت الأثر الذى يُخلّفه الضوء والظل فى النفس .

٦ ـ الاعتماد على منهج الطبيعية الهرمة التى شاخت وانقضى دورها . وكانت تُمثّل الرافد الثانى إلى جانـب الواقعية السابق الإشارة إليها . وبتحليل الطبيعية ، فإنها تحمل أمارات (الليرية LYRICISM) التى ظهرت فى عروض مسرح الفن حماسة مفرطة فى الأسلوب الغنائى .

وأمام هذا التيار القديم المتمركز فى تمثيل وأداء مسرح الفن بموسكو كانت الخطوط الجديدة تعمل على الآتى :

أ ـ وقْف التيار السائد فى فن الممثل ، وفى المسرح .

ب ـ ميلاد أو العمل على ميلاد العلاقة بين فن التمثيل وبين الفن التشكيلى . واللحاق بالمستوى الرفيع الذى كان قد وصل إليه هذا الفن آنذاك .

جـ ـ العمل فى هذه العلاقة بنظام القياس الدقيق بين الدراما والفن التشكيلى . بمعنى إيجاد معادلة محسـوبة بـين حـوار الدراما وتصرفات الشخصيات .. أى بين الصور البصرية تقنياً فى التشكيل ، والصور الأدائية والتمثيلية عند الممثل .

د ـ إعادة الصـورة المثلـى التى كان عليها مسرح الفن سابقاً ، كمسرح رائد فى حركة تطور المسـرح الروسى والسوفيتى إلى ما كانت عليه استمراراً لتاريخية هذا المسرح . وحماية لـه ولسمعته فى الانزلاق الذى سبّبه لـه الوقوع فى براثن كل من الواقعيـة والطبيعيـة .. أى (الشكلية) فى الفن المسرحى .

هـ ـ الارتباط بالفكر الجديد فى فن المسرح . وتطبيق هذه الأفكار أو (القوانين الإنسانية فى المهـنة) تطبـيقاً سليماً وصارماً بأمر السلاح فى حالة الحرب . قدر ما أعنى دقة التطبيق ، باعتباره طريقاً لتحرير فن المسرح من قواعد مبدعيه الأوائل .

و ـ توجـيه الممثلين العاملين إلى مساوئ الطريقة القديمة وبفضح كل وسائلها التقليدية أمامهم ، لأنهـا تسد على الممثل طريق إبداعه ، وتُسلمه إلى طريقة صماء غير مجدية تلغى كل جهود وابـتكارات ذاتـية من عنده أو فى حوزته . وما هو سبب تأخر تطور المهنة وفن الممثل . واختفاء الوجْد والنشوة والابتهاج الداخلى الغامر ECSTASY من أدوار الممثلين وتركيبة شخصياتهم على المسرح .

ز ـ تكويـــن المهنة وسّن قواعدها من جديد هو ضرب من (التعبّد) ليكن المسرح معبداً يدخله الممـــثل متعـــبداً . حاملاً لكل عناصر ومظاهر الجلال والاحترام والتقدير والإيمان بالنفس وبالجماهير التى يُقدّم لها العرض المسرحى . ولذلك فالمهنة ليست مهنة عادية مثل باقى المهن الـــيدوية أو الميكانيكية أو الكمبيوترية . فهى مهنة بذْل النفس وإصلاح الوجدان والتأثير وتولـــيد الانطباعية فى نفس أخرى هى نفس المتفرج . إنها (حالة) نفسية تماماً . تحدث مع النفس ، ومع هذه الصورة الداخلية ، يصفو الفنان الممثل إلى نفسه ، ومع قواعد ومهمات دورد ، ليُخرج لنا الدور جليلاً قديراً مؤمناً متنقلاً كل لحظة من تعبير إلى آخر ومن لون إلى لـــون ، ومـــن نغمة إلى نغمة ، وبالإحساس العميق الأصيل المتولّد لَحْظاً بلا ميكانيكية أو تلقانية منبوذة .

وفى ظنى أنها كانت مهمة صعبة ، لأنها تعنى شيئاً واحداً نعرفه ونُحسّه نحن أبناء العصر الحالى . إنها الفرق بين الفن والجهالة . بين الرصانة والدقة والإنتاج الفنى الكمى الذى لا يفعل أو يؤثر . إنها ببساطة شديدة ، وعملية كذلك ، الفرق بين المسرح وإدّعاء المسرح .

٤ ـ جهود ماير هولد ، والتياترالية .

يُسجل تاريخ المسرح الروسى جهود مايرهولد عام ١٩٠٥ م كجهود مُمّيزة ، قدمت كثيراً من أفكار التطوير فى هذا المسرح . وأقصد بها جهود الأستوديو .

أعلن مايرهولد ثورته على الرخص فى نموذج القالب **PATTERN** ، أو (العيّنة) السائدة . تمهيداً لفرش الأرض المسرحية بالقيم الجديدة . وأقام مع مخرجيه العلاقة العلمية المسرحية الوطيدة مـــع التشكيليين ومهندسى الديكور أوليانوف **OLJANOV** ، هولست **HOLST** ، جـــوجونافا **GUGUNAVA** ، وسابونوف **SZAPUNOV** وسوجاكين **SZUGYEKIN** لقطع دابر تقليدية الأشـــكال المنظرية القديمة وإبداع شكل مبتكر فى الـــدرامات على خشبة المسرح يتميز بالإبداع الفـــائق المتفوّق . ويقترح مايرهولد الابتعاد عن الماضى بواقعيته وطبيعيته ، واعتبار الديكور على خشـــبة المسرح (بقعة لون كبيرة) ، تُوقظ الجو الدرامى العام للمسرحية ، وفى إشراق زاه ناشط مُفعم بالحيوية **VIVID** .

وكان هذا يعنى البدء فى رؤية (الأسلبة) .

ويؤكـــد مايرهولد .. " عندما استعملت تعبير (الأسلبة) لم أُفكر فى أى عصر أو أسلوب بشكله الفوتوغرافى الدقيق . لكننى كنت أعنى بالتعبير .. العلاقة الفنية الموصولة بين (العلامة أو الأمـــارة) .. بين عمومية الفن والرمز . فأسلبة عصر من العصور لا يعنى اكثر من إبراز أهميات وخصـــائص هذا العصر بالوسائل المتاحة بين أيدينا من تقنيات وممثلين وفنانى مسرح . أى مساعدة الخُطـــوط المختبـــئة عـــلى الصعود إلى سطح المسرحية لإظهار وبلورة أعمق الأفكار"(٦) . (أى الاســـتدعاء على نظام الأوانى المستطرقة) . وبدلاً من الإغراق وبفضل التوجيه المبتكر ، استطاع التشكيليون حل الكثير من مشكلات خشبة المسرح ، وبدلاً التفصيلات التشكيلية ، جاءت بقعة اللون الكبيرة لترمز إلى الديكور والمناظر فى المسرح .

وغـــيّرت الأســـلبة من تعقيدات المناظر . فالحجرات على الخشبة بلا أسقف تعلوها ، كما غيّرتْ من حركة الممثلين ، فأبرزت الرشاقة والاختصار ، فى تناغم مع عامود ضخم واحد يشير إلى قصر كامل فى المنظر المسرحى . صحيح أن التنفيذ قد ولّد عقبات مع الممثلين الذين صبغوا أنفسهم بـــالقديم .. لكن لم يكن هناك مفر من دخولهم إلى الصورة العصرية ، إذ لم يكن بالاستطاعة إقامة صـــرح مسرحى جديد على أساس القديم المتداعى . بما فيه منهج كل من أنطوان وستانسلافسكى نفسه .

وهنا بدأت المتاعب ، وبدأ الصراع مع المذاهب . من الإنصاف أن نذكر أن الطبيعيـــة قد عطّلت وأقامت صعوبات جمة أمام تقنية المسرح الروسى .

وأن نذكر كذلك أن مسرح الفن قد تعامل مع نوع آخر من المسرحيات ـــ وبالذات أعنى درامـــات تشيكوف ـــ التى تتطلب (حالة نفسية خاصة MOOD) . وهى الحالة التى لم يفهمها مسرح الكسندرينسكى ALEKSZANDRINSZKIJ الذى فشلت عليه مسرحية (طائر البحر أو النورس) لتشيكوف فى بداية مسرحياته الطويلة . وحتى عندما قدم مسرح الفن نفس المسرحية على خشبة مسرح (أرميتاج ERMITÁZS) فى الفترة ما بين عامى ١٨٩٨ ، ١٩٠٢ م ، فإن تقنـــية هذا المسرح كانت تقنية مختلفة ولم يستطع المسرح أن يُقدّم الأبعاد النفسية لعالم تشيكـــوف والمتمثلة فى ريتم اللغة عنده . وهو ما يُنسَبُ نجاحه إلى مايرهولد الذى قدم تشيكوف حقيقة بريتم ونبض دراماته على المسرح الروسى لأول مرة . حقيقة أن لقاءات الكاتب مع الممثلين كان لها تأثير

كـــبير عـــلى فهم مسرحه . لكن الحقيقة من زاوية أخرى تُبين أن الممثلين بتّبنيهم موسيقية الريتم لكلمات تشيكوف ، استطاعوا أن يُقيموا على هذا الجسر شخصياتهم فى المسرحيات التشيكوفية .

وباكتشاف (أسلوب) تمثيـــل تشيكـــوف ، وبفضل من (الأسلبـــة) تتابعت اكتشافات (أساليب) دراميين آخرين مثل (إبسن وماترلنك)

٥ ـ مُبشِّرات الأدب الدرامي الجديد .

اقتضى الأمر عند مايرهولد معالجة الأدب السابق أو السّلَفَ من مواد PRECUSOR من وجهة نظر تُصحح فى كثير من وجهات نظر سادت ، وبالفعل كانت خاطئة . لم يكن المسرح أبداً هـــو الخـــالق للأدب كما يقولون . يمكن أن يكون المسرح مؤثراً على الأدب . لأن الأدب يخلقه الدرامـــيون ولـــيس المسرحيون . وتبنّ مايرهولد فكرة خروج مسرحه الجديد لينمو ويتطور من الأدب ، استناداً على وجهة النظر التى تُعارض أن المسرح هو خالق الأدب . وكيف لنا أن نصدق ذلك ، وتشيكوف كتب درامته (طائر البحر) قبل أن يُنشأ مسرح الفن ؟ كما أن أعمال ماترلنك وفـــان ليربرج VAN LERBERGHE [٧] كُتبت قبل صعـــودها تمثيـــلاً على المسرح بسنوات طويلـــة . المسرح يقـــترح ويُوحي للآداب ، لكنه لم يخلقها أبداً . سنوات عديدة والمسارح تُمثل درامات ماترلنك فى سقوط معروف . وكانت مشكلته تكمن فى (التعرّف) عليه ، أو بمعنى آخر ، وضع اليد على (أسلبة) مسرحياته وطُرق إخراجها . وإضافة إلى وجهة نظر مايرهولد فإن المسرح العصـــرى يناجى (الحركة) باعتبارها تزويداً وتوضيحاً . صورة إيضاحية تزيينية للدراما . عندما كانـــت درامـــات الإغـــريق تقدم الإنسان ومأساته (بروميثوس مقيداً PROMÉTHEUSZ DESZMÓTÉSZ ق . م) كان القدر يحصر الصراع بين الإنسان والمأساة . وكانت الدراما أو العـــرض المسرحى ـــ إن شئت أن تقول ـــ يرضى بخشبة المسرح الثابته غير المتحركة تقنياً . وهو كذلك ما توافق مع الشكل الكلاسيكى القديم .

إن أى عمل درامي لـــه وجهان . الوجه الأول هو الوجه الخارجي . ذو الخصائص البيانية الـــتى تصاحب الحدث المسرحى وتشرحه . ثم الوجه الداخلى أو الديالوج الداخلى ، وهو الوجه المتصل بالمتفرج بلا حوار أو كلمات لكنه يفعل فعله بفضل الاستراحات بين الحوار ، والصمتات فى الدور التمثيلى . لا يتعامل هذا الوجه الديالوجى مع الصراخ والصوت المرتفع ، بل ينساب عبر

الوجدان ، ومن معين الأحاسيس والمشاعر . لا يرتكز على المنولوجات الفردية عند الممثل ، لكنه يكمن فى الحركة التشكيلية المُكوّنة المُبدعة .

ولـــم يكـــن مايرهـــولد وحـــده المتحمس لتيـــار (الأسلبة) أو (التياترالية فى المسرح THEATRICALITY) ، بل كان لـــه أنصار مثل ڤاليرى بروسوڤ المُعادى هو الآخر لواقعية المســـرح الروسى .. " لا حاجة لنا فى المسرح للإخلاص لواقعية الحياة ، التى تفرّغَ الفنانون عندنا للبحث عنها فى الآونة الأخيرة . إن استبدالها بالتياترالية أمر لا مفر منه " [٨] .

إن التياترالية قد دخلت إلى المسرح تحمل معها عناصر الديناميكية مختصرةً كل الوجه الخارجى للدرامـــات ، وتخريجات الشخصيات الطويلة . فى لجوء إلى هدف واحد محدد يبحث عن ما خلف الحـــدث ، وما خلف وجوه الشخصيات الدرامية لاستخراج الباطن أو الوجـــه الباطـــنى علـــى السطح . وقد أوصلت هذه الرؤيا إلى الانفتاح على مختلف الدرامات العالمية ، بصرف النظر عن مؤلفـــيها ونوعيات آدائها . واستطاعت التياترالية إنقاذ الممثلين من أطنان الديكورات الطبيعية أو الواقعية الجاثمة على خشبة المسرح ، مُفسدة لتشكيل الفراغ ، ومعطلة لحركة الممثلين ، وعائقة أمام أبصـــار الجمـــاهير عن التمتع بالجماليات ، وإقصاءً له فى الوقت نفسه عن تطوير الذوق بالتربية الجمالية .

ومعـــنى ذلـــك أن التياترالية لم تقف عند حدود المؤلف الدرامى ، أو الممثل المسرحى ، أو المخرج . وإنما تعدّته إلى المتفرج ، ليكون رابع المبدعين والمشتركين فى عمليه الإبداع الفنى . بهذا التحرّك الذى فرضته عليه ساعة جريان وسريان العرض المسرحى التياترالى .

والمسرح التياترالى فى النهاية ترك كل تقاليد الطبيعية المسرحية (وأقصد بذلك فنيات خشبة المســـرح) ضـــارباً بها عرض الحائط . ليُكوّن ، وبأساس الفن التشكيلى صورة مسرحية ناضرة ، تتكون زواياها ومساحاتها بالممثلين ، وفراغاتها بالأزياء فائقة العناية فى الاختيار اللونى الذى يُشير إلى المعانى الواضحة غير التقليدية .

هذه الصورة (التياترالية) خرجت على المسرح بتشكيل حركىّ لم يكن بالاستطاعة العثور عليها ، لا فى المسرح الطبيعى ولا فى المسرح الواقعى . لخصائصها التى استهدفت حركة مسرحية

ثابـــتة وراسخة التشكيل تستند على الخطوط التكوينية الناعمة دائمة الاهتزاز والذبذبة والتوَسان VIBRATION بدلاً من الحركة فى المسرح القديم ، التى قامت على الفهم الفيزيكى .

وماذا بعد عن التياترالية ؟

تنطلق أفكارها من رأس مايرهولد إلى خارج الاتحاد السوفيتى ، وتنتشر بسرعة الهشيم كما حدث مع مسارح الريف السوفيتى .

فى ألمانيا يُجـــرب النمســـاوى ماكس راينهاردت فى مسرحية ماترلنك (بيلاّس وميليزاند PELLÉAS ET MÉLISANDE — ١٨٩٢ م) المفهـــوم الإخـــراجى للتياترالية . ويُعيده فى مســـرحية ڤيديكند(٩) صحوة الربيع FRŰHLINGS ERWACHEN — ١٨٩١ م) . عمد رايـــنهاردت إلى استعمال أجزاء من التَل المُعلّق بدلاً من الديكور ، أضافت انفعالات خارجية عند الجماهير . ومن بعض الفتحات البسيطة تحت الجماهير جزءاً من السماء (علـــى غـــرار أسلوب المسرح اليابانى) .

ويتنبأ مايرهولد بأن فكرة التياترالية سوف تسمح لأعمال ڤاجنر(١٠) بالظهـــور نسبـــة إلى أفكاره فى المنظرية . لكن نبوءته لم تبق إلا فى ذاكرته فقط .

٦ ـ منهج الإخراج قبل الثورة .

أ ـ ريبرتوار المسرح الروسى

يعترف مايرهولد فى كتابه المعنون O TYEATRE " أن الريبرتوار هو روح كل مسرح " . وفى رسالة إلى چورج كالدرون GEORGE CALDERON المؤرخ المسرحى الإنجليزى يُحدد له خطة الريبرتوار فى المسرح الروسى على النحو التالى :

يظهـــر مـــن تـــاريخ المسرح فى القرن التاسع عشر الميلادى أن المسرح الروسى يحتفظ فى ريبرتو'رد على الدوام بثلاثة أو أربعة من كُتابه الكبـــار ليحفظ مستوى الدراما . " جوجول أخذ حظه ونصيبه من الانتشار GOGOL (١١) . وما نزال نكتشف بوشكين(١٢) بينما لارمنتوڤ(١٣) لا يصعد على المسرح إلا نادراً "(١٤) LERMONTOV , PUSKIN . ويتضح من تاريخ المسرح الروســـى . أن جوجول فى كوميدياه وألغازه الدرامية يتبع بطريقة غريزية الفرنسى موليير مغلفة بالجو الروسى . بينما نرى اعتراف بوشكـــين بشيكسبـــير اعترافـــاً صريحاً كمُعلّم له يتبع خطاه

الدرامية . ويشير أحياناً كثيرة إلى كل من الدراميين لوب دى ڤيجا وكالدرون . لكن الواضح تماماً من تحليل دراماته أنه متأثر بالمدرسة الأسبانية المسرحية فى عصر النهضة .

أما لارمنتوڤ فقد منعت الرقابة فى عصر القيصر الروسى درامته المعنونة (حفلة التنكر) . ومع ذلك فقد كان يحلم بمسرح حدثى .

حتى يدخل إلى ساحة المسرح كل من استروڤسكى(١٥) وتشيكوڤ .

ب ـ مظاهر فن التمثيل .

شئ طبيعى أن يرتبط فن التمثيل بعملية الإخراج . كلاهما مُكمّل للآخر فى كل المذاهب المسرحية حتى ولو اختلفت بعض القواعد هنا أو هناك . وعند تحديد شكل الإخراج المسرحى أو التعرض لمضامينه فإن ذلك يقتضى العودة إلى (شكل) التمثيل الذى يسبق الإخراج تطبيقاً بطبيعة الحال ، حتى وإن جاء التمثيل فى مرحلة تابعة لمرحلة الفكر والرؤية فى عملية الإخراج المسرحى . لنعُد إلى الخلف قليلاً ، على الأقل من وجهة النظر التاريخية .

فَصَلَ عصر النهضة إلى حد بعيد بين الأسطورة والمسرح الحقيقى ، أو بين الدين والدنيا . يؤيد هذا الفصل فى العصر الحديث تعبير الناقد والشاعر السوڤيتى أندريا بَلى(١٦) ANDREJ BELIJ " ليكن المسرح مسرحاً ، ولتبق التمثيلية الدينية أو الطقسية عند حدود الطقوس والصوفية " .

ومنذ القرن السابع عشر الميلادى وفن الكوميديا المرتجلة ، وفرق التمثيل الجوالة هو السائد فى مسارح أوروبا الغربية . وهو الفن الذى جاء (بالمايم MIME) المسرحية القديمة التى تُمثل مشاهد من الحياة بأسلوب ساخر مضحك ، ويكون التمثيل صامتاً فى العادة ، ولكن فى حركات جسدية . وجاء بالهمهمات والتمتمات . عقدت مسرحيات الغموض هذه شبه معاهدة مع المسرح حتى أصبحت فناً مسرحياً خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين . ومسرحيات الأسرار الفرنسية الصامتة دليل تاريخى على ما نقول . هكذا كان الماضى عند فن التمثيل . والآن فى العصر الحديث لا نعثر كثيراً على القناع ، واختفت الإيماءات الضخمة والحركات الكبيرة من على خشبة المسرح المعاصر . وقطع الممثل العصرى علاقته بالوسائل التى كان يستعملها زميله القديم . ولأنه لا يستعمل القناع ، فإنه يُجهد نفسه فى إبراز كل دقائق فن تخطيط الوجه (الماكياج)

ليقترب قــدر إمكانـــه من إيضاح معالم الشخصية مساعدة لها على التبلور . هذا الممثل الغارق فى (العيش) فى دوره ، كيف يكون بإمكانه التعامل مع فن الارتجال ؟

وأمـــام هذه القواعد فى فن الممثل ، فإن من رأى مايرهولد أن فن التمثيل ـــ بهذه الصورة المشار إليها ـــ تشويه لشخصية الممثل ذاته . لأنه باندماجه ودخوله تحت شخصية الدور ، ومحاولته إبراز الواقع الدرامى المحدد أو المطلوب منه فى الشخصية ، إنما ينسف نفسه من أجل عملية الإيهام ILLUSION . وليس أدلّ على الواقعية الجوفاء ، من أن مسرح الفن قد أتى حقيقة بمجموعة من الأفاقين والمتسولين ليمثلوا شخصيات مسرحية جوركى (الحضيض) !! أية واقعية إيهامية هذه ؟

كانت هذه هى حالة الممثل وفن التمثيل قبل عام ١٩١٧ م . ويضع مايرهولد ـــ كمخرج ومُعلم مسرحى ـــ صورة ، أو فكرة صورة بديلة ، تتوخى العناصر التالية فى فن الممثل .

١ ـــ أن الممـــثل فـــنان راقص أيضاً . بمعنى أن يكون قادراً على إعطاء الليونة وعكسها فى لحظة واحدة ومتتابعة . وأن يكون قادراً على (التلّون) .. أى يُبكينا ويضحكنا فى آن واحد .

٢ ـــ امتلاك الممثل لآلاف الوسائل فى يديه ، لتُسَهل لـــه عمليـــة الانتقال و (التلوّن) المشار إليه قبلاً . ولن يتأتى ذلك إلا بتكوينه تكويناً خاصاً لإجراء عمليات التحوّل هذه ، وفى بساطة وطبيعية .

٣ ـــ امـــتلاك ناصية التعبير الفنى على جسده وتنفسه وحركته ذهاباً وإياباً ، وصعوداً وهبوطاً ، سيراً وقفزاً إلى كل آخر هذه المتناقضات فى الحركات اليومية .

٤ ـــ بعـــيداً عن المناهج التقليدية السابقة فى محاكاة فن الممثل . وعن كوميديا الفن ، ومسرحيات أســـرار القـــرون الوسطى . فإن تعبير (أنا) هو المقترح للسيطرة على الفكر فى فن الممثل العصرى .

بمعنى أن (أنا) هو أهم الأهميات . وأنا الممثل المعاصر المرتبط بكل العالم من حولى .. وعلى الأخص عالم العرض المسرحى . وأن ما أقدمه أنا على الخشبة المسرحية لن يتبع الحقيقة فى شئ ، ولا يجب أن يتبعها . بل يجب أن يتبعنى ويتبع عالمى أنا .

٥ ـــ النـــوع الأدبى (الجـــروتســـك GROTESQUE) هو أصلح الأنواع الأدبية لفن الممثل المقـــترح . لأنـــه هو النوع المتحرك دوماً ، الذى يُفاجئ المتفرج فى المسرح بين كل مشهد

وآخر بحدث أو مفاجأة جديدة غير متوقعة . أى أن به عناصر الغرابة على نحو بشع أو نحو مضحك . لذلك فهو متنافر على نحو مُتسم بالإحالة أو البشاعة ، مغاير لكل ما هو طبيعى أو متوقّع أو نموذجى . فالجروتسك ليس هو الكوميديا فقط ولكنه التراجيديا كذلك . تماماً كما يظهر بحالتيه أو نتيجة حالتيه المتناقضتين عند جويــا[17] GOYA فى رسوماتــه ، وعند هوفمـــان E. T. A. HOFFMANN [18] فى موســـيقاه . وكذلك مؤخراً عند جوجول ودستويفسكى وبو وبلزاك وديكنـــز CHARLES DICKENS .

ينبـــع التنـــاقض فى الجروتسك من المضمون المتناقض مع صراع الشكل فى تركيبه . أى أن السَّـــكْلَجيَّة (نظـــرية اســـتخدام المفاهـــيم الســـيكولوجية فى تفســـير الأحـــداث التاريخـــية PSYCHOLOGISM) تحاول أن تُخضع العمل الحـــاسم أو المدمّر لها فى الحدث . وهذا يأتى بتغـــيرات فجائية وخطوط لونية غير متوقعة على خشبة المسرح . وهو ما يلجأ إليه كثيراً المسرح الـــيابانى أيضاً . ولا تقتصر هذه اللونيات على المبنى المسرحى أو الخشبة أو الديكور أو الأزياء . وإنما تتعداها ــ تلويناً ورؤية بصرية ــ إلى التمييم (فن التمثيل بالحركة الجسدية MIMIC) وإلى الحركات عند الممثل ، وحركته على المسرح ، وإلى السيطرة على الجسد . وسط عناصر (الليونة) هذه ، يصبح عنصر الرقص عاملاً مهماً فى إبراز الجروتسك وما شابهه من نوعيات درامية .

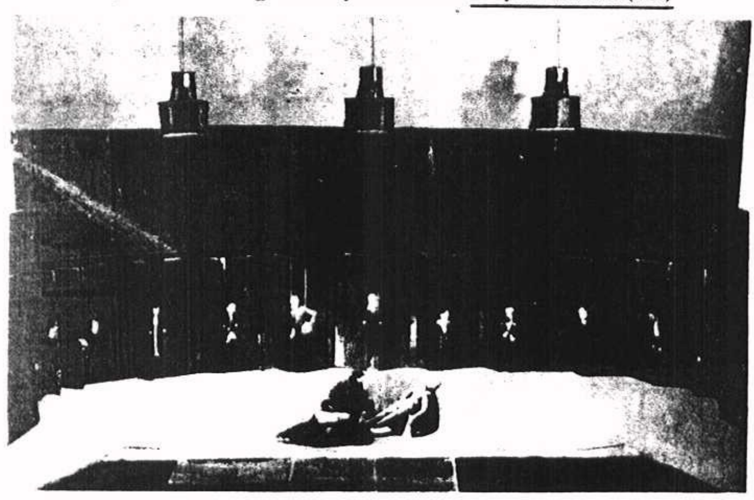
جـ مظاهر فن الإخراج .

اســـتنادا إلى فكرة التياترالية عند مايرهولد ، فإن الإخراج المسرحى يتخذ مظاهر عديدة لا ترتـــبط ، بل وتثور على تقليديات ونتائج المدارس الإخراجية السابقة . ولم يكن الهدف من فكرة التياترالـــية إلا أن يســـترد المسر ح مكانته مرة ثانية بعد أن غاص فى متاهات الواقعية والطبيعية والمحاكـــاة الغبية ، والسير على وتيرة الإخلاص الأعمى للإيهام . لذلك ينصح مايرهولد فى مذهبه بإيجـــاد مـــا أسماه (بوحدة التمامية) لكل الأحداث الدرامية المعروضة على خشبة المسر ح فى أى عـــرض مسرحى . على أن تُحقق هذه الوحدة الهدف من قيامها ، وهو الانسجام الدقيق مع فكرة العمل الدرامى والتناغم الرشيـــق مع موسيقاه الداخلية ، وإبراز شاعرية واستمرارية روح العمل الدرامى ، والإعلان عن (أسلوب) العمل ذاته . على أن يتم ذلك كله داخل إجراءات التنفيذ فى التفويض الفنى .



Ivanov *Páncélvonata* a moszkvai Müvész Szinházban. Szanyiszlavszkij rendezése (1927)

Gogol *A revizor* cimű vigjátéka a Mejerhold Szinházban. Mejerhold rendezése (1926)



المسرح الروسى

١ ـ القطار الحديدى   إخراج ستانسلافسكى   مسرح الفن

٢ ـ المفتش العام   إخراج مايرهولد   مسرح مايرهولد

ويتم تحقيق ذلك بتقريب الممثل قدر المستطاع للمتفرج . وهو مـا يُحـرر الممثل من كل ضـغوط تقنيات خشبة المسرح ، ومحاولات فن التمثيل فى تقليد الحياة اليومية العادية أو أحداثها داخل العرض المسرحى . وبهذا التقريب تصبح كل تييماته أكثر شاعرية وحساسية ، وأقدر على التعبير والتأثير . كما يَخرجُ صوته محملاً بتونات ودرجات صوت كثيرة ، هى (الظلال) المتنوعة لنفْس الصوت .

ومـن زاويـة أخـرى ، فإن تقريب الممثل للمتفرج ، سوف يُعمّق من الحساسية الجمالية للمشـاهد نفسه ، ويُعينه على عملية الاستقبال . وبخاصة بعد أن تنتهى المسافة المفتعلة بين الممثلين والجماهير .

ويُسـاعد عـلى هذه النتيجة الممثلون بطبيعة الحال . فهُم الذين يلتزمون ــ فى توجيهات الإخراج الجديد ــ بجمال حركة الجسد ، ووسائل التعبير الجيدة ، وتقديم (أنا) فى أحسن وأجمل الصور البصرية . حيث تخرج الكلمة وينساب الحوار المسرحى من قوة التعبير ، وبالعكس تستكمل الكلمة بناءها النورانى المكتمل من الصور السابق شرحها . ومن هذه المهام ذات الخصائص المحددة، كان المسرح فى حاجة إلى ممثلين أشدّاء فيزيكيا ، وممثلين موسيقيـى التعـبير أيضـاً . والموسيقية بدورها فى ملاحظات الإخراج لا تعنى الموسيقية الكامنة فى ريتم الحوار أو كلمات المسرحية . إنها موسيقية لحظات الصمت ، وموسيقية تحتل مكانها فى العمل للإفصاح عن مضامين معينة أو أفكار خاصة . وهى هى هذه الموسيقية التى تقول ما وراء الحوار والكلمات . أو بمعنى آخر ، التى تكشف عن معنى الكلمات ومعنى وأهداف المشهد المسرحى ، وكل ما خلف الأفكار من رموز وأمارات .

وهـنا ، فإن حَرْفية تنفيذ تعليمات المخرج لا تُجدى كثيراً علـى اعتبـار اشتراك عناصر التياترالـية والتقنـية والمـنظرية الخاصة بالبُقع الإضائية اللونية . وهى عناصر أساسية فى ضفيرة التياترالية لم يعرفها المسرح القديم .

ثالثاً : مايرهولد ما بعد عام ١٩١٧ م

مـن الإطلاع على تاريخ المسرح العالمى ، وعلى حياة مايرهولد ، وتحركاته بعد نجاح ثورة ١٩١٧ م السـوفيتية . يتضـح أن التفكير عنده قد بدأ يتخذ خطوات إيجابية ناحية (التعليمية المسرحية) . بمعنى أن اهتماماته بقضايا المسرح ومحاولاته تصحيح المسار ، كان لها الطابع التربوى

الذى يضع مشكلة التطوير بعد الثورة داخل (المنهج) الذى يستند على الأساس العلمى . وما هو أمر طيب بطبيعة الحال .

وتظهر هذه الاهتمامات والمحاولات الطيبة فى الآتى :

١ ـ خطاب مايرهولد بتاريخ ١٩ أكتوبر ١٩١٨ م ، يُرسلـه مـن بيـترقـار إلـى أناتولى لوناتشارسكى[١٩] A. V. LUNACSARSZKIJ لتقييم شهادة الدور المسرحية التى أقامها لتجسيد نظريات وأفكار الإخراج الجديد .

٢ ـ بعـد تسـلمه وظيفة الدولة فى قسم المسرح بوزارة التعليم . والجهود التى اقترحها وقدمها للنهوض بالمسرح السوفيتى كله حَضَراً وريفاً .

٣ ـ المحاضرة التى ألقاها يوم ١٢ ديسمبر ١٩١٨ م فى الحلقة الدراسية للمسرح SEMINAR التى عُقدت بموسكـو فى الفترة من ١٠ إلى ١٢ ديسمبر ١٩١٨ م ورأسها لوناتشارسكى (مندوب الشعـب للتعليم والثقافة PEOPLE'S COMMISSAR) وهى وظيفة جاءت بهـا ثورة ١٩١٧ م السوفيتية فى الحياة السياسية تعادل تقريباً الوزير نفسه ، بالإضافة إلى صفة (الشعبية) التى تمنحها قوة وسلطة أكبر . وهى محاضرة حضرها كل المسرحيين الكبار المنوط بهم مستقبل المسرح السوفيتى ، مثل نميروفتش دانتشنكو ،ستانسلافسكى ،يوجين[٢٠] ALEKSZANDR. I. JUZSIN ، تايروف ، ساهنوفسكى SZAHNOVSZKIJ .

وتضمنت المحاضرة سياسة قسـم المسرح بالوزارة تحت رئاسة مايرهولد ، ودور المسرح فى سياسة (لجنة الشعب) ، والأيديولوجيا الجديدة فى البحث عن الجديد داخلياً وخارجياً .

٤ ـ القرار بإنشاء المدرسة العليا لفنون التمثيل فى بيترقار ، والصادر فى أغسطس عام ١٩١٨ م .

٥ ـ قرارات برنامج المسرح فى خطة مايرهولد رئيس قسم المسرح فى سبتمبر ١٩٢٠ م والمنشور بعـد ذلك فى مجلة (أخبار المسرح VESZTNYIK TYEATRA) . ويتضح منها فكرة (السلام) مع المسارح القائمة جميعها ، بشرط إفساح المجـال لريبرتـوار هذه المسارح لتيار (البرولت كَلْت PROLETKULT) ثقافـة الـبروليتار للانسياب والتطـور داخل عروضها المسرحية .

٦ ــ إنشــاء مسرح النقابات . وقد تكــوّن من ثلاث فــرق مسرحية من الشُبان الهواة فى الفن المســرحى ، بقــيادة مايرهولد ، ڤالــيرى بابوتوڤ VALERIJ BEBUTOV . وأخرج المخرجان معاً أول عرض للفرقة الأولى بعنوان (فَجْرْ)(٢١) .

تمركــز الهدف من إنشاء هذه الفرق فى (إزاحة الدُّهن العالق بلحم المسرح) حسب تعبير مايرهولد نفسه . وإفساح المجال للتعليمية للدخول إلى صُلب العروض الفنية . والتدخّل فى (سيناريو) الدراما المكتوبة ، وفى العمود الفقرى لها كذلك .

وفى التشكيل على المسرح ، يُعلن مايرهولد عدم حاجة المسرح الروسى إلى تيار الانفصالية أو إلى مبادئ الانفصاليين SECESSIONISM ، ولا إلــى تقــليد مسارح ڤينا وميونيخ . لكنة يُشير إلى متطلبات مسرح بلاده من الفرق النقابية الجديدة ، وهى الاتجاه إلى العصرى فى الفــن التشكيــلى لتطــوير خشبة المسرح باتجاهات بيكاسو وتاتلين TATLIN ، فهما بعصرية رسومالها أقرب إلى حالة المسرح الجديد .

وقد اقتضى الاهتمام بالبُعد الرابع فى المسرح ، وأعنى به (المتفــرج) ، التركــيز علــى (الإعلان) وعلى مادية هذا الإعلان MATERIALITY ليحقق للمتفرج هو الآخر نوعاً جديداً من الإحساس والتأثير ، والدعوة إلى المسرح . حتى يهجر مسرح العُلبة الذى يكرهه المتفــرج مثــل كــراهية مايرهولــد تمامــاً . هدفاً إلى مسرح متسع الخشبة غير ملئ بــ (كراكيب) لا تنفع بل تضر .

٧ ــ مناقشــة العــروض المسرحية أمام الجماهير الشعبية . وهو التقليد الذى سنّه مايرهولد بعد عرض مسرحية (فجر) فى الفرقة الأولى لمسرح النقابات فى ٢٢ نوفمبر ١٩٢٠ م .

٨ ــ محاضــرة مايرهولد يوم ٦ ديسمبر ١٩٢٠ لتفسير المدخل السياسى فى الدراما والمسرح . فالفــنان الحقيقى من وجهة نظره لا يمكن إلا أن يكون سياسياً . فالمسرح مرتبط بالمجتمع ، وللفنان حرية رفض كل ما لا يُناسب أو يضر بمجتمعه . ومن هنا تتبلور سياسة الفنان .

٩ ــ مضمون العنصر المثير للشفقة فى التصوير الأدبى أو الفنى ، وحاجة هذا المضمون إلى (شكل ــ FORM) جديد مبتكر مناسب له . وما خصص لمهمته الأستوديو رقم ٣ لتثوير الحياة

المســـرحية الســـوفيتية . مسرح يخرج إلى الشارع يستلهم من جماهير الشعب ، بعيداً عن مسرح العلبة مغلق الجوانب محدد التفاصيل .

رابعاً : المُربى مايرهولد PEDAGOGUE

يتكشّف طريق المخرج والمُنظّر مايرهولد عن أفكار تربوية تعليمية يقف فيها الرجل موقف المربى فى المدرسة المسرحية . وتتضح هذه الأفكار فيما يأتى :

١ ــ الدراســـة الــتى اشترك فيهـــا مع اثنين من زملائه ڤاليرى بابوتوڤ ، قسطنطين چارچانيڤ KONSZTANTYIN GYERZSANIV تحت اسم (خطابات مسرحية) فى مجلة أخبار المســـرح الصـــادرة فى ٥ أبريل ١٩٢١ م . وتُحلل الدراسة وصول الحالة فى المسرح إلى كشف البيروقراطية التى تأصلت وتجذّرت فى أعماق المسرح الروسى .

٢ ــ غـــياب الريـــبرتوار المســـرحى عن الواقع . وفراغ المسرحيات من عامل التربية السياسية المسرحية .

٣ ــ غياب الدراماتورجيا المناسبة لموقف العصر فى مسرح السوڤيت . إذ ينتظر المسرح الدرامات والحـــوار المسرحى . وأنّى لهذه الدرامات أن تُغيّر من (حالة المسرح) وهى لا تعتنق جديداً فى فكرها أو مضامينها ؟

٤ ــ إغفال الدرامات لماضى الفن المسرحى ، والتاريخ المسرحى الذى تركه الأسلاف فى عصور قريبة جـــداً . ويشير مايرهولد تحديداً إلى بيان بوشكين MANIFEST عن الدارما المعنون O NARODNOJ DRAME الذى اندثر تحت التراب فى غير التفات إليه .

٥ ــ توجيه النظر إلى أعمال أستروفسكى الدرامية .

٦ ــ نظام الثقافة المسرحيـــة . والذى يُوجّه حركة المسرح إلى طريقين لا ثالث لهما . فإذا لم تكن هنـــاك درامـــات مناسبـــة مكتوبة أو مخطوطة . فإن الأمر يدعو بالضرورة إلى الارتجـــال IMPROVISATION .

٧ ــ الموقف المسرحى السائد حالياً (آنذاك) .

أ ــ مسرح الفن يطبع المسرح بالطبيعية النفسية وسط إجراءات تعبير هستيرى عن الحياة اليومية التقلـــيدية فى راحـــة لذيذة للمشاهد المسرحى ، هوسُ مسّ واقعه الإجتماعى أو السياسى

المعاصر . وخطورة مثل هذه العروض تكمن فى بُعدها عن الواقع ، وفى العدوى التى تنقلها إلى المشـــاهدين مـــن العمال والفلاحين والجنود .. الطبقة العاملة الجديدة فى ثورة روسيا الاشتراكية .

ب ــ طريق الارتجال .

والـــذى كان باستطاعته إخراج واقع الحال وتلخيص الثقافة المسرحية للعصر وللشعب ، تلخيصاً رائعاً ومفيداً للمشاهدين فى الصالة المسرحية .

ويتضـــمن هذا التلخيص للثقافة الموروثة ، الرقص والتقاليد الشعبية والمأثورات والحكايات والأعياد والمناسبات . وباختصار ، مسرح حقيقى بتقاليد حقيقية . ويشير مايرهولد إلى أن هـــذا النوع من الارتجال يجب أن يرتكز على المعرفة العلمية ، وعلى السيكولوجية ، وعلى الآلية الحيوية BI - OMECHANICA ، وعلى قوانين الحركة الناشطة فى علم الحركة ، الـــذى يـــدرس أثر القُوى فى حركات الأجسام (الكيناتيكا KINETICS) . كل هذه العناصر التى يتضمنها الارتجال تضع الانفعالات والأحاسيس عند الممثل المرتجِل فى حالة من المعايشـــة البسيطة والمُقنعة غير المعقدّة . والطبيعية فى آن واحد . كلاعب الكرة الماهر ــ والمقصـــود هنـــا هـــو الممثل ــ الذى يُعيد الكرة .. أى الموضوع الدرامى المرتجل ــ إلى المـــتفرج ، أى إلى الأرض فى ســـهولة ويُسر . يكفى بالحركة البسيطة أن يضرب الممثل فى الارتجـــال بكفيه الاثنين ← وهو ما يعنى بدلاً من الحوار اللغوى كلمة (آه) . هذه الطريقة الارتجالية الاختزالية فى الدراما ، هى المناسبة لإحالة الكلمات إلى ارتجال غنى ثرى ، يوافـــق فكرة (الحركة المسرحية فى منهج مايرهولد) ، أى أنّ الحركة تحتل مكان الكلمة والعبارة الكاملة كذلك . وتُصبح الحركة هى اختصار المشهد المسرحى فى كمال وتمامية . وهـــى موضـــوع خشبة المسرح . لكن ماذا يعنى هذا التغيير الجذرى فى المسرح ؟ إنه يعنى حاجات جديدة ووسائل أخرى بديلة للتنفيذ . كما يعنى ثقافة جسم قادر على تنفيذ الحركة المعبرة عن الكلمة والعبارة . ويعنى اختفاء النغمية والتونـــات المتأنقـــة فـــى صوت الممثل والحـــوار . ويعـــنى قبول مستوى رياضياً جسدياً من خريجى الكليات الحربية السوفيتية . ليتســـنى للجسد ــ الممثل الجديد ــ التعامل مـــع التراجيـــديات والباليـــه والبانتومـــايم

والارتجال . أى قلب الشكل المستهلك رأساً على عقب . وإضافة إلى ما تقدم ، فإن إعداداً خاصــاً للممـــثلين جرى لتعليمهم فن السيرك بقفزاته ومغامراته الجسدية وتقنياته الصعبة والعنيفة الخطيرة فى آن واحـــد . هـــذه الصورة الجديدة فى العرض كانت كفيلة بالتصاق المُشاهد فى ظهر الكرسى الجالس عليه كما لو كان مُلصقــاً بمـــادة الغـــراء أمام العرض المسرحى . للمحافظة عليه ، ولسحره بالمسرح ، ليعود إليه مرات أخرى مستقبلاً .

٨ ــ التوجـــيه إلى إضـــافات فى العـــرض المسرحى أثناء وقت استراحات الفصول (على غرار الكومـــيديا دى لارتـــى واستراحاتها) . فلا يمنع إقامة مباراة رياضية حركة أو عدواً أو ما شـــابه ذلك بين استراحات الفصول ، وكان من العادة إقامة مباراة رمى الرمح أو الجريد JEVELIN وكلها توحى بالسرعة والحركة المتجددة على العرض ذاته .

معمل المخرجين المسرحيين .

١ ــ وســـط البرنامج التربوى للمُعلم مايرهولد ، يُعلن فى خريف عام ١٩٢١ م عن قبول دورة حكومية علـــى مستـــوى التعليـــم العالى لإعداد مخرجين مسرحيين جُدد . يُلقّنهم تعاليم مدرســـته ، ويُعدّهـــم للمسرح الروسى فى المستقبل . تألفت لجنة الاختيار من مايرهولد ، ڤاليرى بابوتـــوڤ . إيڤـــان آكسيونـــوڤ **IVAN AKSZJONOV** أحد أعظم المسرحيين السوڤيت فهماً لمسرح شيكسبـــير .

يُشـــير سرجى يوتكڤتش **SZERGEJ JUTKEVICS** فى ذكرياته عن امتحان القبول فى هذا المعمل الخاص بالمخرجين الجدد إلى طريقة الامتحان . يبدأ اختيار المتقدم بمشاهدة خُطة مشـــروع الإخراج المتقدم به لمسرحية من المسرحيات يتضمن تصوّره للديكور والمنظرية . فإذا ما اجتاز هذه الخطوة الأولى ، انتقل إلى الخطوة الثانية ، وهى الرد على أسئلة تكشف عـــن خبراته فى الإخراج والتمثيل المسرحى . يكشف يوتكڤتش فى ذكرياته ملاحظة هامة . وأقصد بها خروج مايرهولد عن تعاليم ستانسلافسكى .. وهى الجزء المتردد دائماً على لساننا نحـــن المسرحيين العرب ، دون تقصّى أو فهم لحقيقة الموقف ، أو لسلوك مايرهولد فى هذه النقطة بالذات . ولعل ما أورده يوتكڤتش فى ذكرياته من الاحترام الشديد والتبجيل الكامل من مايرهولد تجاه أستاذه ستانسلافسكى يكون حداً لسفسطات غير دقيقة تتحدث عن جفاء

العلاقة بين الأستاذ ستانسلافسكي والتلميذ مايرهولد . وحسبما يذكر يوتكفتش من تكرار مايرهولد التأكيد على أستاذية ستانسلافسكي ، وعبقريته المسرحية وقوة فكره التي قعدّت لمسارح العالم الغربي والشرقي . بل إن حديثه المتكرر لطلابه المخرجين هو أحد أسباب حب الطـلاب وتعلقهم الشديد بمنهج ستانسلافسكي في التمثيل والإخراج . ولعل الاختلافات الـتي تجسمت فيمـا بعـد بـلا داع أو سبب هي أحد أسباب التضارب بين مناهج الفن المسرحي . لكن الحقيقة هي أن لكل عصر وزمن وحقبة تاريخية الأسلوب المناسب لها . وكل مـا ارتآه مايرهولـد ، هـو أن التجديـد عنـده قد اختلف إلى حد ما مع فكر وتطبيق ستانسلافسكي . ولا شئ في هذه القضية أكثر مما نقول . صورة تطبيقية لفكر مايرهولد ، لم تكن موجودة أصلاً في فكر ستانسلافسكي . لكن .. تبقى القواعد الأساسية للمهنة مُصانة ومُقدّرة ، ومعمول بها عند الأستاذ وعند الطالب على السواء .

إن فكـرة المربي عند مايرهولد قد ساقته إلى طبيعة فن الممثل . وقد ارتأى هو هذه الطبيعة تحقيقاً في البُعد عن الإيهام . ولكل فنان الحق في أى ابتكار يراه أو يُنبه له في المهنة . ورأى أن الممـثل يجـب أن ينقل (عدوى) معينة نافعة إلى الجماهير . وهذا من حقه ومشروعية تفكيره أيضاً . كما ارتضى أن يكون الممثل هو (أنا) في كل شئ . عناصر معينة تقف إلى جانب بعضها البعض تُكمّل نفسها ، لتحصل في النهاية على (وحدة) متناسقة متناغمة . ما الضرر في ذلك يا تُرى ؟ كره مايرهولد في منهجه التعليمي التربوي في المسرح (بوزات) الممثلين بلا معنى أو لون أو منطق . ونبذ التظاهر والتكلّف والتصنّع AFFECTATION . وأقـرّ بدلاً منها الوعي في الممثل لما تتطلبه اللحظة التمثيلية من ألوان في مهنته . لا ليؤثر أو يوحـي بشئ . ولكن ليقيس — وفي سرعة مهارة دقيقة — تعبير جسده بالنسبة للحظة في رقابة دقيقة أيضاً . وليُنمي من هذه الطبيعة والسلوكية في تصرفاته التمثيلية ، والتي يسميها ماير هولد بـ (الأناقة والامتياز ELEGANCY) .

٢ — اكتشف طُلاب الإخراج الجدد حقائق معكوسة . فالأبيزود EPISODE الحادثة العَرَضية في سياق القصة أو القصيدة ليست إحدى علامات الضعف في المسرح (إذ كانت ترد كذلك كجزء من التراجيديا الإغريقية القديمة يقع بين أغنيتين كورسيتين) . بل هي قياس للشرف

والقوة والمعنى بين الفنان والمُعلم المسرحى . وهى العلاقة الفنية المحمّلة بخصائص المهنة الفنية .

٣ ــ وســط تعليمية وتربوية مايرهولد . يكتشف الطلاب الدارسون للإخراج روعة ارتجالاته . ومحاولاتــه الدائمة تقعيد هذه الارتجالات بالنظرية . عن طريق استفزاز الطلاب لما هو أبعد من تفكيرهم . ولم يكن هذا السلوك فى التربية غريباً على مايرهولد المربى ، الذى كان دائم القلق ، غير مستقر التفكير فى الأمر الواحد أو الفكرة الثابتة .

٤ ــ فكرة الجناحين للفن .. وعادة ما كان مايرهولد يكررها فى محاضراته وهى أن للفن جناحان يعــيش بهمــا إذا ما خرج مولوداً إلى الحياة . الجناح الأول يُحلق فى الفضاء عالياً ، بينما الجناح الثانى يلمس الأرض الطيبة .

٥ ــ مهنة المخرج ، هى مهنة الإبداع المستقل .

٦ ــ تركيــب وإنشاء وبناء الأجساد على الخشبة هو من صُنع وتفكير المخرج وحده ، لتجسيد الفكرة الدرامية ، وفق أسلوب المخرج وتفسيره الذاتى .

وأمــام هــذه التعاليــم التربوية . يعترف التلميذ يوتكفتش ببساطة الأستاذ ، وديمقراطيته المُســرفة ، ونــزعه لرداء الأستاذية المتعجرفة . وقد أدى سلوكه إلى احترام تلاميذ المعمل المسرحى لشخصه وإلى إحجامهم عن أسئلة لا معنى لها ، حرصاً على وقت الأستاذ ، الذى تميز بسرعة البديهــة ، وبقــدرته على الردود العلمية فى لمح البصر . ومع ذلك فلم يكن صبوراً .

خامساً : الآلية الحيوية (البيوميكانيكا BIO-MECHANICA)

يدلنا بوريس زاهافا BORISZ ZAHAVA أحد طلاب معمل المخرجين المسرحيين على الكثير عن (الآلية الحيوية) التى أسسها مايرهولد فى مسرحه ، كنظرية بقيت كأحد المعالم الهامة ــ والوحــيدة تقريباً ــ فى المنهج الذى قامت عليه أغلب وجهات النظر والتفسيرات التى ناقشت أو عالجــت جهود المخرج والمُعلم مايرهولد فى تاريخ المسرح الروسى . بل والمسرح العالمى إذا شئت أن تقــول ، عــلى اعتبار انتقال فكرة (التياترالية) إلى مسارح أخرى ، كما سبق وذكرت عند راينهاردت وغيره .

وفى تجريب تحقيق الآلية الحيوية ، كان طلاب الإخراج يُقيمون حلقات دراسية بأنفسهم ، يقودونها فى غير حضرة الأستاذ وفى جو من الحرية فى النقاش ، بغية التوّصل إلى الصورة التطبيقية الملائمة لتنفيذ فكرة الآلية الحيوية هذه .

١ ـ الأصل والجذور فى الآلية الحيوية

بنى مايرهولد فكرة الآلية الحيوية على أساس سيكولوجى استند على نظرية سيكولوجية للفيلسوف والسيكولوجى الأمريكى وليم جيمس WILLIAM JAMES (١١/١/١٨٤٢ ــ ٢٦ / ٨ /١٩١٥ م) وهو الابن الأكبر للكاتب الساخر هنرى جيمس HENRI JAMES الذى يتعلم فن التصوير إلى يد وليم هنت . ثم يدخل إلى LAURENCE SCIENTIFIC SCHOOL فى جامعة هارفارد . ويقطع دراسته ليصحب العالم الفرنسى لوى أجاّسيز LOUIS AGASSIZ ضمن رحلة استكشافية فى الأمازون . ثم يذهب إلى ألمانيا لحضور محاضرات الفيزيائى الألمانى هلمهولتس[٢٢] .. واضع قانون حفظ الطاقة ، كما يصل إلى فرنسا بعد ذلك ويحضر محاضرات الفرنسى العالم كلود برنار CLAUDE BERNARD[٢٣] (١٨١٣ ــ ١٨٧٨ م) عالم الفسيولوجى والمتخصص فى الجهازين العصبى والهضمى .

يُقيم وليم جيمس نظريته فى المعرفة على التجربة الحسية . ومضمون التجربة عنده ليس على شكل ذرات كما هو فى مفهوم التجريبية الإنجليزية . لكنه تيار من الشعور سيّال مُتصّل لا فواصل فيه ولا روابط ، مثل النهر الجارى تماماً . الأشياء تتداخل مع بعضها البعض فى الزمان وفى المكان . وكل شئ يسيل ويتدفق ، تتكدس الأشياء وتغلُظ على هيئة مواد . لكن هذه المواد تميل إلى الانصهار فى بعضها البعض لتصبح بعد ذلك مادة سائلة تُغلظ هى الأخرى بدورها على شكل مواد جديدة . لذلك يبرز محتوى الشعور واحداً وليس متعدداً على هيئة ذرات .

الشعور يُبدى عن اهتمام وانتباه . بمعنى أنه إرادى وحسىُ معاً . فهو لا يُحس فقط ، بل يؤثر بعض ما يُحس على البعض الآخر . ويكره البعض ويُحب البعض . ويتردد عند بعض مضمونه ، ويرفض البعض الآخر . أو ينساه .

ويُسقطه فيما ينتقيه . ويُؤثره ويختاره . يُعدّه حقيقياً وحيوياً . ومضمون الشعور لا يتألف فقط من معطيات الحس الحاضرة مباشرة ، بل تُوجد أفكار تُمكننا الذاكرة والمُخيلّة من استخراجها

مـــن الإدراكات الحسّية ، وهذه الأفكار تُحيل إلى رموز وأمور تتجاوز التجربة الحسية الحاضرة ، وتزوّدنا (بمعرفة) عن تجربة ماضية ، وأخرى مستقبلية .

والحقـــيقة فى مـــيدان الـــتجربة النفسانية أو العقلية ، هى ما هو مُفيد للفكر ، وما يُزودنا بالشـــعور بالمعقولية ، وهو شعور بالراحة والسلام . وسيؤدى الأمر فى النهاية إلى نوع من العلاقة التى تُسمى عامة التحقيق VERIFICATION وكلمة (حقيقة) هنا لا تعنى أكثر من اسم جمعى يُـــلخص عملـــيات التحقيق ، تماماً مثلما الصحة والثروة والقوة . وهى أسماء تدل على عمليات أخرى متعلقات بالحياة[٢٤] .

٢ - معنى الآلية الحيوية .

لنضـــع أمامـــنا العبارة التالية لنستخلص من تحليلها معنى الآلية الحيوية . " انطلقتُ جارياً وخِفْت " .

وتحليـــل الصيغـــة هنـــا يكون كالآتى : لم أنطلق جرياً لأننى خفت ، بل خفت .. فانطلقت جاريـــاً . ومعـــنى هذا أنه يحدث فى العادة ، أن الانعكاس اللاإرادى عادة ما يسبق الشعور ، ولا يتبعه ، أو يكون نتيجة له .

وقـــد استخرج مايرهولد من هذه الصيغة أساس الآلية الحيوية عنده . بمعنى تدريب الممثلين عـــلى كـــل الحـــركات حركياً وعصبياً ، وإجادتها وهضمها حسّيا وفيزيكياً قبل التمثيل . وليس العكـــس .. أى ليس استدعاء هذه الحركـــات ــ حسيـــاً وفيزيكيـــاً ــ من أحاسيس الدور أو الشخصيات ومقرراتها ، كما فى منهج الأستاذ ستانسلافسكى ، حيث ترد متأخرة وليست متقدمة كما يرى مايرهولد .

هـــذا التدريب الحسى الفيزيكى لاثبات معنى الآلية الحيوية هو سر نجاح عناصر مشتركة ، مـــثل الحركة والإيماءة وتون الصوت فى نظرية مايرهولد . ولما كانت لهذه العناصر خصائص ذاتية لنـــبعها وانطلاقها من ذات إحساس الممثل ، فإن التدريب عليها هو طريق الابتكار الذاتى فيها . وعبثاً يحاول طلاب الإخراج تقليد الأستاذ . فالتقليد لا يُثمر شيئاً فى النهاية . لأن استخراج الفعل المـــنعكس أو الـــلاإرادي لـــلحظة مـــن الحظات لا يأتى أو يظهر إلا بالقدرة على هذا العمل ،

والاســتجابة لــه بسرعة مناسبة لأنه من النوع الارتكاسي الناشئ عن الارتكاس أو رد الفعل في حقيقة الأمر .

وإذن ، فالآلـــة الحيـــوية — والمقصود هنا حرفية الممثل في فن التمثيل — تقلب نظرية ستانسلافســكي إلى العكس . أي أن رد الفعل اللاإرادي في وضعية الحركة يسبق الإحساس عند الممثل . وليس الإحساس هو الذي يوحي أو يحدد أو يقود إلى الحركة كما عند ستانسلافسكي . وفي الحقيقة ، وبصرف النظر عن التقديم والتأخير الذي أتى به مايرهولد في الحركة والإحساس ، فإنـــه يـــبدو أنه لم يبتعد كثيراً عن تعاليم ستانسلافسكي . لأنه كان يؤكد لتلاميذه الحساب على الانفعـــال الداخـــلي والإحساس الكامل المُشبّع . وهو نفس الانفعال أو الإحساس الذي نادى به ستانسلافسكي في مدرسته ونبّه إليه باستدعائه دون تمثيله أو محاولة تمثيله . بل أشار إلى الحدثية .. أي التصرّف . وإذن فالحدث ACTION هو المحرّك والأساس في مدرسة ستانسلافسكي . ومن لم يفهمـــه لا يفهـــم بالتالي لُب أفكار الأستاذ ستانسلافسكي . ولطالما ردّد الأستاذ أن حياة الجسم الإنساني هي الطريقة إلى حياة الروح الإنسانية . أو بتعبير آخر ، أن الجسم أي الحركة ◄—— تؤدي إلى الانفعال ——◄ أي الشعور .

فإذا ما اقتنعنا بهذا التفسير الذي هو من عندياتي ، فقد لا نجد اختلافات أساسية أو جوهرية في كـــل من طريقتي التمثيل عند كل من ستانسلافسكي ومايرهولد . طبعاً مع اعترافنا بالخطوط الداخلـــية الرفـــيعة ، والفروق ، ومعطيات التعبير التي لا تُشبه بعضها بعضاً في كل من المدرستين المسرحيتين العالميتين .

ولعل وجهة نظر المخرج الروسي إيجور فلاجيميروفتش إيلينكسي (٢٤ / ٧ / ١٩٠١— ؟) IGOR VLAGYIMIROVICS ILJINSZKIJ الحائز على جائزة الدولة ، تتقابل مع وجهـــة نظـــرنا في عـــدم صدام المنهجين . فهو كذلك لا يجد بُعداً ملموساً بين الآلة الحيوية عند مايرهولد ، والحدثية الفيزيكية عند ستانسلافسكي . بل إنه يرى أن هناك تقابلاً بين الطريقتين في فن الممثل . ومع ذلك ، فبينما أضع هنا في تحليلي رأي إيلينكسي كمقابل للتحليل الذي أوردته . فإنني — وفي دقة التحليل للمدرستين — لا أرى ما وصل إليه إيلينسكي من مقابلة بين المنهجين .

هناك تقارب على ما يبدو فقط . لكن يبقى كل منهج يحمل معه جوهرياته التى أثْرت — كل على حدة — من المناهج العالمية للتمثيل أو الإخراج المسرحى .

هل نُعمق فى التحليل أكثر ؟

الحـــركة عـــند مايرهولد تؤدى إلى الإحساس . بينما ستانسلافْسكى يقول بأن العمليات الحدثـــية الفيزيكـــية هى المصدر المباشر للانفعال . لكن فكرة البيالوجيا الحرفية تقوم على منهج سيكولوجى يستند على نظرية سيكولوجية للأمريكى وليم چيمس . فإذا ما أقمنا أو افترضنا علاقة تشابه أو جوار بين مايرهولد واستانسلافْسكى ، فإن ذلك معناه نسف النظرية السيكولوجية التى اســـتند عليها مايرهولد . وإذن تبقى نظريته خالية الخصائص . أو نُغيِّر من (صيغة) وليم چيمس السيكولوجيـــة لتتـــوافق مـــع ستانسلافْسكـــى . ولتصبـــح الصيغـــة كالآتـــى : " جـــريتُ منطلقاً ——◄ فخفتُ " . أى أن حدث الجَرْى أدى إلى الشعور بالخوف . فإذا ما حلّلت فعـــل (الجَـــرْى) فى كل من الحالتين .. حالة ستانسلافْسكى ثم حالة مايرهولد . وجدتُ الأمر يختلف كثيراً . فالجرى عند الأول يكون حدثاً فيزيكياً ، بينما هو عند الثانى يصبح حركة فيزيكية .

كمـــا أن مظهـــر وأسباب فعل (الجرى) تختلف عن بعضها البعض فى المسرح . قد يجرى الممثلون قبل العرض المسرحى بحسب عادة مايرهولد لإعداد أنفسهم حركياً ونشاطاً ورشاقة . وقد يجـــرى أو بمعـــنى أكـــثر دقة (يهرب) .. يهرب جرياً من خطر مؤكد أو من هجمة وحش على الإنسان . فَجَرْى الممثل عند مايرهولد تنشيطاً قبل التمثيل لا يستتبع هدفاً معيناً . أى ليس من أجل إجـــراء تنفـــيذى محدد . لكن عندما يُقال للممثل (إهرب جرياً) فهو بالتالى سوف يتساءل عن الســـبب أو الباعث على الهرب جرياً ، حتى يُمهدّ نفسه فَهْماً بالأسباب والمسببات والعلل ، ويُعد نفسه انفعالياً وتصوراً وخيالاً .. وهذه هى المدرسة الاستانسلافْسكية التى عبر كل هذه العناصر — من انفعال وتصور وخيال — تقود إلى الفعل وإلى رد الفعل .

والحركة المقصودة عند مايرهولد حركة آلية لحظية تحدُّها . (وضعية) خاصة للعضلات .

وهـــو ما غير مطلوب فى منهج ستانسلافْسكى . من الطبيعى أن الجانب النفسى يتواجد فى كـــل مـــن مـــنهج مايرهولد ومنهج ستانسلافْسكى لأنه — سواء هنا أو هناك — يتصل بالفكرة والعزيمة والإحساس . لكن الاختلاف كما سبق وأوضحت يكون فى ظهور الأولويات .

هل اتضح كل من المنهجين ؟ أرجو ذلك .

ويبقى أن نقول تلخيصاً .. إن منهج مايرهولد يقوم أساساً على الآلية أو الميكانيكية ، سمّها كمـا شـئت . فهـو يفصـل الجانب الفيزيكى لحياة الإنسان الممثل عن الجانب النفسى ، وعن اسـتمراريات تصـاعد هـذا الجانب . وكلها تحدث فى حالة الوعى بالنفس . هذا بينما نرى أن ستانسلافسـكى يبدأ من هذه النقطة . يبدأ من القاعدة الرصينـة لفـهم للدور ، المحشودة بكل الانفعالات وتونات الصوت والحركة المحددة المحسوبة والمصاحبة للانفعال ، بغية إيجاد الاستمرارية الطبيعـيـة السائـرة إلـى الـذروة فـى الإنفعال والإحساس حتى وصول الصورة إلى الإيهام . ILLUSION

وعلى ما تقدم من تحليل . تتضح أمامنا الصورة واضحة على ما أظن . نعم . هناك مساحة واسعة الأطراف بين منهجي المُعلمين ستانسلافسكى ومايرهولد .

٢ ـ تدريبات الآلية الحيوية .

يتضح مما تقدم عن المنهج ، أنه يحتاج إلى تدريبات جُسمانية شاقة . تُوضعُ مناهج التدريب فيها على أساس تقويم الجسد عند الممثل تقويماً يتصل اتصالاً مباشراً بالانفعالات الإنسانية التى تتعلق بها الحياة البشرية عامة . وهذه التدريبات ـــ كما تُوضّح الصور التى أمامى الآن ـــ تجرى بين اثنين من الممثلين . واحد يفعل وآخر يرد الفعل . كما تجرى بين مجموعات أكثر مـن الممثلـين لضبط وحـدة الفعـل مـرة ، ووحدة رد الفعل مرة أخرى . والتعليق على الصور يشرح المواقف لهذه التدريبات بالمعانى التالية :

أ ـــ قفزُ لممثل على صدر زميل له (قفز على الصدر)

ب ـــ طعن ممثل لآخر بالسكين (فعل الجانى ورد الفعل عند المجنى عليه) .

جـ ـــ سقوط الوزن أو الثقل . ثنائيات من الممثلين . مجموعة (أ) تحفظ الثقل أو الوزن فى ميل إلى الأمام انحناءً . + مجموعة (ب) تُمثل السقوط للثقل إلى أسفل .

د ـــ ممـثلون كلٌ على حدة ، وبطريقة تختلف عن الآخر فى شكل الجسد ، والوضعية ، والهدف المـراد ، تستعد لإطلاق النار من بندقية ...... وهكذا دواليك . وهذه التدريبات اليومية

لنفــرقة من المخرجين الجدد ، تستعمل اليدين والقدمين والساقــين والــرأس والعينين فى تشكيلات حركية رقيقة ورشيقة .

إن حركة المسرح التى تطورت بحق على خشبات مسارح الاتحاد السوفيتى وطبيعتها ، مدينة لتعاليم الآلية الحيوية ولتدريباتها المتواصلة . ولهذه الجهود التى بذلها معمل المخرجين الجدد فى إقرار المــنهج دراسة وتطبيقاً على المسرحيات التى صعدت مستقبلاً بإخراجهم على المسرح ، بكل دقة وأمانة ورشاقة وتكثيف .

فى عــام ١٩٣٣ م ، وفى الثانى عشر من ديسمبر يحدث حوار بسيط حول الآلية الحيوية . كــانــت قــد انتشــرت وسادت تطبيقاً ، كنظرية تعليمية تربوية فى مذاهب الإخراج المسرحى السوفيتى . ومع مديرى إحدى الفرق المسرحية لنهراة يعترف بأن النظرية قد فتحت آفاقاً شتى أمام الممثلين والمخرجين على السواء .

" فالمخرج المعاصر عليه أن يضع فى اعتباره اليوم اختيار ممثلين أصحاء العقل والبدن ، وعلى حالــة نفسية مُرضية تحمل مزاجاً معتدلاً . لا يُهم إن كانت المسرحية مأساة . فإن على ممثليها أن يكونوا مرحين وسعداء . لا يجب التعمق كثيراً ولا جرّ النفس الداخلية إلى التركيز فى الحدث الذى يُمثّل ، لأن ذلك يقود إلى مالا تُحمد عقباه . إنه يُفضى إلى (النوراستينيا) NEURASTHENIA وإلى الــتّمك العصــبى . إن الجهــاز العصبى للفنان يصير إلى فناء كلما حاول الممثل أن يُجبر نفسه ــ فى الدور ــ على حبس النفس داخل عالمٍ مُغلق مُسوّر . وهــذا هــو سبب استمتــاع ممثلى فرقتنا بالصحة ، بينما ممثلو مسرح الفنّ بالعاصمة أغلبهم من المرضى "

س .. إذاً ما رأيك فى العروض المسرحية الجيدة التى تفقد رائحتها وحلاوتها وأصلها بعد وقت من الزمن ؟

ج .. هــذا يعود إلى ضعف الثقافة عند الممثلين . الممثل المثقف ، حتى ولو كان يظهر لدقيقتين لا أكثر . فإنه يعرف أن من واجبه أن يؤدى الدور فى دقيقتين فقط فليس لــه حق فى الانفلات والــزيادات ليبقى على المسرح أكثر من دوره ومن وقته المحدَّد لهذا الــدور . (علّ ممثلينا يتأملون هذه الشهادة) !! وبسوء سلوك هذا النوع الفاسد من الممثلين الذى يحاول أن يجعل

مــن دوره بطل المسرحية بمختلف الوسائل . والحقيقة أن هذا لا يحدث أبداً . لن يفلح فى صُنع بطولة لنفسه . لكنه ينجح فقط فى إفساد العرض المسرحى .

إن مســرحنا يقيس العرض بالثانية . كل مشهد موقوت ومعروف زمن تمثيله . مثلاً عندنا مشــهد بــين اثنين من الشخصيات فى دراما الغابة لأستروفسكى . يدور هذا المشهد بين شخصــيتى اكسيوشا AKSZJUSA وبيوتر PJOTR فى دقيقتين اثنتين . إذا مثل الاثنان المشهد فى ثلاث دقائق ، فإن ذلك يعنى خللاً فى العرض المسرحى .

٤ ـ مصطلح البيوميكانيكا BIO-MECHANICA .

لماذا هذه التسمية بلغتنا العربية تتحول إلى الآلية الحيوية ؟

كــلمة (بيو BIO) بادئة معناها حياة أو أحياء . فنقول BIOCHEMISTRY الكيمياء الحــيوية ، BIOTECHNOLOGY التقنية الحيوية ، BIOGEOGRAPHY الجغرافيا الحيوية ... وهكــذا . فإذا ما فحصنــا الجــزء الثانى الملحــق بكلمــة BIO فى نظرية مايرهولد وهو MECHANICA ، فــإنــه يعــنى لغــوياً الــبراعة اليــدوية فى الفنون فنقول مثلاً THE MECHANIC ARTS . والميكانيكــا هــى التقنية MECHANICS المعادلة أو المقابلة لكــلمة MECHANICA فى تعبير ومصطلح مايرهولد . قد تكون هذه الميكانيكية ذات علاقة بالآلات أو الماكينات ، أى بعملية الميكنة . وقد يكون المنتج مُسيّراً بماكينة تارة ، وباليد (يدوياً) أو حرفياً تارة أخرى ، وهو ما يختص بطبقة الصُناع الحرفين .

وقد يكون آلياً أوتوماتيكياً . بمعنى ارتباطه بالآلية AUTOMATISM ، أى ذاتىّ الحركة ، بمعــنى عمــل أوتوماتيكى لا إرادى مُنجز من غير تفكير MECHANICAL MOVEMENT وهى الحالة المقصودة تماماً عند مايرهولد .

ويتوافق هذا التفسير مع المذهب الأوتوماتيكى AUTOMATISM ، وهو المذهب القائل بأن جميع نشاطات الإنسان والحيوان تتحكم بها أسباب فسيولوجية PHYSIOLOGIC .. أى أســباب تعود إلى أداء أعضاء الجسم لوظائفها السويّة . العمل العضلى اللاإرادى عند مايرهولد واجتناب التفكير الواعى بُغية إتاحة المجال للفكرات والمشاعر اللاواعية والمكبوتة للتعبير عن نفسها فنــياً . وهو مايروق لى أن أُسميه (التلقائية الفنية) . ولأن للتلقائية معــنى دقيقــاً آخر فى المهنة

المسرحية ، فقد آثرت أن أنقل (البيوميكانيكا) إلى تعبير الآلية الحيوية . أرجو أن أكون قد وفقت .

سادساً : منهج الإخراج بعد الثورة

لا يبدو أن هناك منهجاً إخراجياً عند مايرهولد . له ملاحظات نُقدّرها حق التقدير ، مبعثرة هناك وهناك ، ذكرها ساعة إخراج المسرحيات التى أخرجها بعد الثورة الروسية . وله مناقشات ، وبخاصة مع زميله تايروف ، فاختنجوف . له أسلوب متميز فى إخراجه . لكن هذا الأسلوب لا يصل — من وجهة نظرى — إلى مستوى التقنين الفنى الذى يحدد المناهج فى الفن ، ويجعل التطاول عليها أمراً مستحيلاً . عالم واسع التوجيهات والإرشادات فى كل مرة يعتلى خشبة المسرح لُيعد عرضاً مسرحياً وفلسفة واعية ودعائية فى الوقت نفسه للثورة . لكنها فلسفة مقنعة بآراء تفيد بلا شك كل العاملين المتخصصين فى عالم المسرح .

ومع كل ما تقدم ، فإننى سأحاول أن أجمع هنا هذه الخبرة الواسعة الأطراف فى عدة وريقات ، أرجو أن تفى بتقديم جهود مايرهولد فى ساحة الإخراج المسرحى تطبيقاً .

١ - فى إخراج مسرحية الغابة - أستروفسكى . LESZ

قُدمت المسرحية لأول مرة على خشبة المسرح فى ١٩ يناير ١٩٢٤ م وحققت نجاحاً ساحقاً . وأمام هذا الإقبال الجماهيرى تغيّرت خطة الريبرتوار من ثلاث أو أربع مرات عرض أسبوعياً إلى العرض اليومى (على غرار ريبوتوار المسرح المصرى) . يتهم أعداء مايرهولد خطة الإخراج أنها سطّحت المضمون الدرامى للدراما ، بعد أن زيّف المخرج المضمون الاجتماعى ، وتلامس مع الشخصيات من السطح ، وأبعدهم عن الحقائق اليومية فى الحياة ، وقضى على أيديولوجية الدراماتورجيا الأستروفسكية .

لكن الواقع للعرض المسرحى الذى سجله تاريخ المسرح ، يذكر أن المخرج قد استعمل وسائل عروض السوق أو المعارض الشعبية الروسية . وأعاد إلى الأذهان تقاليد الدراما الأسبانية القديمة . وحمّل العرض المسرحى عناصر من التمثيل فى المسرح الصينى الشرقى . بعد أن أتاحت له الدراما وسمحت له بكل هذه الاستعمالات الفنية . خاصة بعد أن أبْعد المخرج نفسه عن الإبهام

ومستتبعاته ، مستعملاً بدلاً من ذلك إيقاظ خيال المتفرج ، عبر اسكتشات SKETCH مثل المرجيحة الضخمة ، وعُش الحمام GEON-HOUSE وتعريشة الحديقة (النبات المتسلق كما فى زراعة العنب) .

صحيح أن مايرهولد قد عبث كثيراً بنظام المشاهد المسرحية وبفصولها . لكن ذلك لم يكن صدفة أو تجنٍ على أستروفسكى . لقد دعا بوشكين — وبشدة — إلى تعديل الدراما الروسية وإصلاح شأنها لتقترب من الشكل الدرامى الشيكسبيرى .

لعل السبب الحقيقى ، هو (الرؤية) الجديدة فى الإخراج المسرحى . كان مايرهولد يُجرّب فى تحقيق ما أشار به بوشكين باحثاً عن طريقٍ لتطوير المسرح درامياً ، وشكل خشبة المسرح فى العرض المسرحى . وهو نفسه يشير إلى (بطولته) فى تحويل دراما استروفسكى الروسية الطابع إلى الشكل الشيكسبيرى الإنجليزى السمة . ولم يتوقف التغيير أو التطوير بمعنى أصح عندما تقدم . بل تعدّاه إلى فلسفة ومهمة الشخصيات الدرامية نفسها . فمايرهولد — وسط تعديلاته الدرامية — يضع شخصية أكسيوش AKSZJUS فى مركزية الدراما ، شخصية تعانى ، وهى الفضيلة والشجاعة ونموذج البحث عن الحرية . لا يجلس لحظة طوال المسرحية من أجل تقديم نموذج حى يُحتذى لشخصية الروسى المواطن . لم يهتم بتلوينات الملابس والأزياء . جعلها كلا صلعاء . وقدّم ملابس عمل لكل الشخصيات ← إيحاءً بالعمل وهدْماً لكل إيهام وأُخدوعة وصورة مُضللة للبصر . واستعمل (الباروكات) للشخصيات ، لكن بلا شعر حقيقى بعيداً عن الطبيعية والواقعية معاً .

٢ ـ فى إخراج عرض رهان . **A D. E. POOL**

يشير بوريس زاهافـا إلى أن العرض كان من نوع REVUE ، أى ليس دراما بالمعنى المتعارف عليه لكلمة الدراما . وإنما كان عملاً مسرحياً يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء ، ويهدف إلى السخرية من أحداث معينة وأحوال سائدة .

هذا الشكل (الاستعراضى) الذى اختاره مايرهولد ، ناسب تماماً موضوع العمل الفنى ، ألا وهو السخرية من عالم الغرب . وبالطبع فى دعاية للجمهورية السوڤيتية الشابة .

كـــان العرض الأول فى ١٥ يونية ١٩٢٤ م ، والدولة السوفيتية تقطع خطواتها الأولى بعد الـــثورة . عمد العرض الذى قدمه مايرهولد إلى الإمتاع البصرى . كل حوائط المسرح تتحرك بين مشهد ومشهد . وكان الحدث المسرحى الحركىّ الأول من نوعه فى الاتحاد السوفيتى . ثمان حوائط تتشـــكل بين لحظة وأخرى فى سرعة ورشاقة وكأنها إنسان يدب على الأرض بخطـــوات ثابتـــة . وخرجـــت علينا هذه الحوائط الثمانية بأماكن العرض المختلفة فى الشارع ، والقهوة ، والبرلمان ، والساحة الرياضية . ومع هذه التحركات ، تحركت طارحات النور (بروچكتورات الإضاءة) فى إيقاع انسيابى أخاّذ وسط دينامية فنية غاية فى الانضباط .

ولا يكـــتفى مايـــرهولد بما حققه فى العرض المسرحى . بل يُعيد على كاتب القصة الأصلية للعـــرض إليا أهرنبـــورج ILJA EHRANBURG ذكرياته معه عام ١٩٢٣ م حينما فكّر فى إخـــراج القصة بعد إعدادها دراميا فى ساحة السيرك . ومع كُل ، فإن الحقيقة أن تايروف المخرج الســـوفيتى الكبير رفض إخـــراج نفس العرض باعتباره عرضاً دعائياً . والغريب أن مايرهولد ـــ وبـــنفس هذا العرض الدعائى ـــ يحقق له نجاحاً بفضل الأسلوب الإخراجى الذى اختاره ، والذى كان مناسباً جداً لموضوع الاستعراض وبين اختيار لباروكة خضراء لا معنى للّون فيها (فمايرهولد) نفســـه لم يستطيع أن يردّ على سؤال يستفسر عن هذا اللون بالذات فى الباروكة وغرائب مشابهة أخـــرى فى العـــرض . لا نستطيع إلا أن نَرُدّ ذلك إلى الخيال الجمالى الشارد عند مايرهولد . وهو نفس الخيال الـــذى خلّـــد لـــه فـــى التاريخ المسرحى العالمى نظريته (التياترالية) وفكرة (الآلية الحيوية) بعد ذلك .

٣ ـ عرض المفتش العام فى باريس ـ جوجول .

تـــم العـــرض عـــام ١٩٢٦ م لأول مرة فى الاتحاد السوفيتى . وفى ربيع ١٩٣٠ عُرض فى باريس ، فى مسرح صغير فى العاصمة الفرنسية يقع فى شارع جوته . مسرح صغير الخشبة ، بلا بهو داخلـــى يستقبـــل الجمهـــور . أثناء الاستراحـــات لا مكان للنظارة إلا الشارع لتقف فيه أمام المسرح .

يدلـــنا الكاتـــب القصصـــى إليا أهرنبرج على كل هذه المعلومات كواحد من النظارة التى شـــهدت العـــرض فى بـــاريس . ونفس وجهة النظر ضد مايرهولد التى تقول إنه قد شوّه العرض

الجوجولى وأطاح بدرامية المسرحية .لكن الحضور من متخصصى المسرح الفرنسى مثل لوى جوفيه، كوكتو JEAN COCTEAU (٥ / ٧ / ١٨٨٩ ــ ١١ / ١ / ١٩٦٣ م) والشاعر الفرنسى بول إلوار PAUL ELUARD (١٤ / ١٢ / ١٨٩٥ ــ ١٨ / ١١ / ١٩٥٢ م) وجاستون باتى وبيكاسو ، الذين وقفوا طويلاً يصفقون بحماس فى نهاية عرض المفتش العام ، شاهد جديد .

وفكــرة العــرض وأيديولوجيته تكمن فى توجيه مايرهولد لممثليه " أنظروا إلى المسرحية ، كأنكم تنظرون إلى مَرْبَى مائى AQUARIUM . كمؤسسة أو حوض صُنع لحفظ وعرض الأسماك والنــباتات المائية .. لكنها هنا ليست حية . ماء راكد لم يتغير منذ وقت طويل مضى ، حتى نُتنت الرائحة وتحركت فقاعات هوائية فاسدة فى ثقل "[٢٥] . لعل كراهية مايرهولد للماء الراكد فى الحياة هى التى أوحت لـــه بهذه الفكرة فى الإخراج للدراما ، مُحاولاً تغيير العالم وتجديد الماء والحياة وفق وجهة النظر السياسية والأيديولوجيا التى اعتنقها فى حياته ، وأقصد بها الماركسية ، وعضوية الحزب الشيوعى فيما بعد .

٤ ـ فى إخراج مسرحية الخطاب الرفيع .

أخـــرج مايـــرهولد مسرحية (الخطاب الرفيع) عام ١٩٢٥ م . ثم أعاد إخراجها معاً عام ١٩٥٥ م المخرجان جرين ، لوكسينا E. GRAIN, H. LOKSINA . وكان الهدف من إعادة عـــرض المسرحية مُجدداً هو حاجة المجتمع السوفيتى عام ١٩٥٥ م ، بعد ثلاثين عاماً من تقديمها بإخراج مايرهولد ، إلى المفهوم الفنى الذى قدمه مايرهولد فى منتصف عشرينيات القرن ، وقد كان لـــزاماً على المخرجيْن الاثنيْن أن يُقدما المسرحية من جديد ، ولكن .. فى محافظة تامة على مفهوم الإخراج عند مايرهولد . وأظنها كانت مناسبة رائعة أن توافق سنة إعادة العرض ، نفس السنة التى تُصدر فيها المحكمة العليا قراراً برد الاعتبار للمخرج الراحل مايرهولد .

وتحضـــرنى فى هـــذه الـــلحظة كلمات مايرهولد فى هذا المقام ، والتى نقلها بأمانة شديدة وشـــجاعة كذلـــك إليا أهرنبرج حين ودّع عام ١٩٣٨ لآخر مرة الرجل . وحين تقابل إليا عام ١٩٥٥ م مع أحد المحامين العامّين الذى قرأ له رسالة مايرهولد ، والتى يقول فيها ..

" عمرى ستة وستون عاماً . كم كان بودى أن تعرف ابنتى ، وأصدقائى ، أننى عشت طوال حياتى ولآخر لحظة فيها شيوعياً شريفاً "[٢٦] .

فى إخراجه لمسرحية الخطاب الرفيع ؛ اختار مايرهولد إيقاعاً غريباً فاجأ به النظارة ، وخلع عـلى الدرامـا شخصية إيقاعية بطيئة تدعو إلى الملل والاسترخاء والنوم . إيقاع روتينى ميت بلا حـركة أو حياة . يفضح فى الوقت نفسه شخصيات الدراما ذات الوجوه المضغوطة المغلوبة على أمـرها فى القرن التاسع عشر الميلادى .. عصر القيصرية الروسية . والشخصيات فى الدراما تعى بكـل دقة المفارقة التاريخية المقصودة فى المسرحية لكنهم يخافون من هذه الحقيقة المأساوية . لأنها تدفعهـم إلى السحق والسحل ، وإلى السجن والنفى بعد ذلك . وكل أمل أمام هذه الشخصيات يتجـلى فى درجة الوعى عندهم .. يحاولون ، حتى الثورة التى جاءت بمثابة عامل الإنقاذ لإسعافهم وإسعاف كل الشعب الروسى .

كانـت (الرؤيا) الإخراجية واضحة لا لبس فيها . فلا عودة لماضى القرن التاسع عشر ، ولا لمثل هذه النماذج من شخصيات الدراما .

٥ - فى إخراج العقل أصل المتاعب - جريبويادوڤ . GORE OT UMA

فـى عـام ١٩٢٨ م أخـرج مايرهولـد مسرحية الكاتب الروسى الكسندر سرجياڤتش جريـبويادوڤ[٢٧] A. SZ. GRIBOJEDOV (١٥ / ١ / ١٧٩٥ — ١١ / ٢ / ١٨٢٩ م) العقل أصل المتاعب GORE OT UMA — ١٨٢٤ م .

فى عـدد جـريدة البارافدا PRAVDA بتاريخ الثانى من شهر مارس ١٨٢٨ م يتحدث أ. فڤرالسكى A. FEVRALSZKIJ إلى مايرهولـد عـن الدراما عرضاً مسرحياً . وتُشير آراء مايـرهولد إلى أن الاتجـاه إلى إحياء الدرامات الكلاسيكية الروسية ، هو الذى وجّهه إلى اختيار المسـرحية لإخراجها . لأن الكلاسيكيات تفتح كذلك فرصاً واسعة أمام الممثلين لإبراز مهاراتهم التمثيلية والتعبيرية ، ولتوسيع مداركهم الفنية وصقـل خبرات المهنة لديهم بالصعب من الواجبات الفنـية . ويعترض مايرهولد على (الأسلوب) الذى قُدمت به المسرحية فى السابق . فلم تستطع العـروض الأولى أن تربط الحاضر بعصر المسرحية السابق عليها . ولنفس السبب يُعيد مايرهولد الاخـراج للتأكيد على نبالة الكسندر الأول وعلى حياته فى موسكو ، ولتوكيد المضمون الدرامى الاجتماعى عبر تحليل وتشريح عصرى لشخصيات الدراما .

إن أصل المسرحية الأول يشير إلى عنوانها الأصلى بـ (أوه .. يا للعقل GORE UMU).
لكـن جريبويادوف غيّر مـن هذا العنوان إلى (العقل أصل المتاعب GROE TO UMA) هذا التغـيير فى حـد ذاته يجعل من شخصية تشاسكى CSACKIJ ذات القلب الأبيض الشريف .. شباب العشرينات ، محك الصراع مع المجتمع الأنانى المتخلف فى الروسيا .

ويدمـغ مايـرهولد بالخطأ تصوّر مخرجى المسرحية فى الماضى ، الذين بذلوا جهدهم لإبراز الحـياة الأرستقراطية الجميلة والمرُيحة لهذه الطبقة فى القرن الماضى . وهو ما سَطّح من قضية البطل تشاسكى . وجعل وجوده على المسرح بغير ذات معنى كبير .

قامـت خطة الإخراج عند مايرهولد على تلافى التصور الإخراجى السابق . وعلى الضرب بتجمـيل الحـياة فى المسـرحية عرض الحائط . لم يكن هدفه الضرب على الوتر الأرستقراطى . فالمسـرحية كلها تدور ــ فى كوميديا راقية ــ حول الغباء المستحكم والتحكّم . وما هو طرف الصراع مع نقاء وذكاء تشاسكى .

والمسـرحية من النوع الشاعرى . تمتلئ بالموسيقى . وكيف لا والمؤلف نفسه قد اشتغل بالموسيقى العالمية ، وعرف أعمال كل من (باخ BACH وموزارت وبيتهوڤن) .

وقد استغل مايرهولد ذلك العنصر الموسيقى ، فأقام عالماً موسيقياً يقترب من روسيا السوڤيتية أحاط به البطل ، فى مواجهة موسيقى الشخصية المضادة فاموسوڤ FAMUSZOV التى أحاطها بموسيقى فرنسية وڤيناّوية . إلى جانب استغلال الموسيقى كعنصر من عناصر التكوين الفنى للحوار وحركة المسرح والمجموعات على خشبة المسرح .

ولم يتقيد الإخراج بالسبعة عشر مشهداً لإبراز الأماكن تفصيلياً . الأحداث تجرى فى مكان واحـد على المسرح رغم اختلاف الأماكن الحدثية . ارتفاع (منصة) فى وسط خشبة المسرح ، والـربط بين المشهد والمشهد (أى لحظة الانتقال إلى المشهد التالى) يقوم به ممثل يُشعر ويُنبه إلى الانتقال . ولم تتبع الأزياء الحرفية التاريخية . لكنها اختيرت لتُعبّر عن العصر الآنى .

٦ ـ فى إخراج مسرحية الضربة القاضية POSZLEDNIJ RESITYELNI

فى الرابع من أبريل عام ١٩٣١ م فـى جـريدة KRASZNAJA GAZETA نتقابل مع مفهوم إخراج مايرهولد لمسرحية الضربة القاضية للمؤلف الروسى ڤسڤولد ڤيشنياڤسكى .

تتمـــيز الدراما بجَدْل ثلاثة خطوط تنمُ عن موضوعات مختلفة تتعانق أحياناً ، وتنفصل أحياناً أخـــرى . لكـــن الموضوعات الثلاثة يربطها خط درامى واحد . الموضوع الأول ، ويدعو إلى بناء الاشتراكية . والموضوع الثانى يمثل التيار المناهض للبناء والذى لا يفتأ أن يُعطّل من التقدم ويشده إلى الخلف . أما الموضوع الثالث فهو جهاد الأبطال فى سبيل حماية الوطن السوڤيتى .

فى بـــرولوج المسرحية . وفى المشهد المعنون بـــ (كارمن CARMEN) تقوم المواجهة بين جوهر المسرح ، وماضى الفن الكاذب المُلفّق بكل مبررات وجوده المذْنبة ، سعياً وراء ابتداع حالة من الطمأنينة عند متفرج اليوم فى الاتجاه الصحيح والسليم للمسرح وللفن معاً . ويُعرّى البرولوج لذلـــك فنون الرفاهية والأرستقراطية من باليه إلـــى أوبـــرا.. ولا ينسى أن يطعن مستويات فنون الصـــالات الموسيقية MUSIC - HALL . وتدور الدراما بعد ذلك بين الجيش الأحمر والبحرية الحمراء . ولهذه التعرية التى تتضمن السخرية ، يجد مايرهولد فى فن الكابوكى KABUKI [٢٨] الأسلوب المثالى لإخراج دراما الضربة القاضية . على اعتبار أن هذا النوع من الأساليب ـــ سواءاً اســـتُعمل فى التراجيديا أو الكوميديا ـــ يؤدى إلى إبراز عامل السخرية اللاذعة والانتقاد الشديد المحمّـــل بالهزأة والازدراء . ويعكس سذاجة ، يفهمها أكثر المتفرجين سذاجة وبساطة (على غرار أسلوب شارلى شابلن فى أدواره السينمائية) . وهو نفس أسلوب مسرح الكابوكى السابق الإشارة إليه .

هـــناك (تقليد) تمثيلى لا يمكن تجاوزه . يدخل الممثلون ، يعرضون أقنعتهـــم وأزياءهـــم لـــلجماهير . وبهذا فهم يُعلنون أنهم ممثلون فقط ، وأن ما سيراه الجمهور ما هو إلا (لُعبة تمثيلية لا أكـــثر) . وهـــو نفس الأسلوب الذى يشرح للجماهير (حقيقة اللعبة) . عندما يصل سيرك إلى مديـــنة أو قرية ما . فإنه يستعرض بعض ألعابه المهرة فى شوارع القرية ماراً بها للإعلان عن فنه أو عن (بضاعته) فى كثير من العلانية لبعض أسرار المهنة الفنية براعة وخدعاً . وما يُمثل بديلاً ناجحاً وواقعياً عن إعلانات الدعاية وشركاتها ومؤسساتها .

وتعطى السيدة صوفيا ڤيشنياڤسكايا صورة عن تطور الدراما حتى عرضها . فتكتب عن أبيها المؤلف العسكرى السابق والسياسى الدعائى للثورة . وعن خبرته الحياتية التى استفاد منها فى تأليف الدراما (الضربة القاضية) وسط أحداث البحر والسفينة وشخصيات الضباط والجنود البحريين .

كما تُقدم لنا صورة متواصلة عن تدريبات الممثلين نهاراً ، واجتماعات الفنانين التشكيليين ورجال الديكــور ليلاً فى بيت مايرهولد . وتحكى فى قوة ذاكرة أعمال شهر واحد قضته ضيفة على بيت المخــرج . البيـــت الملـــئ بالورود المكتظ بماكينات ، ديكورات المسرحيات معلقة على جدران الحجرات فى كل مكان بين زجاج ملون فى النوافذ ، على قرب عشرات اللوحات الزيتية من الفن التشكيلى .

وفى المســـرح كـــان مايـــرهولد يقفز من الصالة إلى الخشبة بين كل لحظة وأخرى ، يُعطى الملاحظـــات ، يُوجّـــه الممثلين ، وأحياناً كثيرة يُمثل لهم الأدوار أو المطلوب تحديداً . واشتركت البحارة السوفيتية فى العرض المسرحى تجسيداً لفكرة المؤلف .

وفى جلسة التدريب النهائية قبل العرض ، فى ٦ فبراير ١٩٣١ م انبهرت الجماهير وبدأت التصفيق العاصف . لكن مايرهولد يقفز كعادته إلى خشبة المسرح ، وبجانب أنوار الحافة فى مقدمة الخشبة يقول للمتفرجين .. " أرجوكم لا تفسدوا العرض ، شاهدوه حتى النهاية أولاً " .

وحينما يهاجم المؤرخ الروسى يارميلوف JERMILOV العرض ، يسارع مايرهولد بكتابة رســـالة إلى المؤلف فى ١٧ فبراير ١٩٣١ ــ موسكو ، يهنئه فيها على درامته التى وجّهت الأدب الدرامى السوفيتى إلى طريقه السياسى الصحيح ، وينصحه بــ (البصق !) على مثل هذا النوع من النقاد ، ومتابعة مسيرته الدرامية المُبشّرة بميلاد أدب درامى سياسى جديد . جددته المسرحية فى انتقالها إلى مدن أخرى مثل لينينجراد وهاركوف HARKOV وكييف .

* * *

أريد أن أسترسل فى اكتشاف الكثير مـــن سلـــوك إخـــراجى متجدد عند مايرهولد فى كل مســـرحية عن أخرى . وكذلك لا أريد أن أسترسل حرصاً على المساحة المكانية . ومع ذلك فإننى أقـــول أنـــه عندمـــا مس مايرهولد تشيكوف فى دراماته القصيرة ذات الفصل الواحد (الدب ، اليوبيل ، الخاطبة) فإن المخرج يعترف بأن تشيكوف لم يكن مألوفاً أو عاماً أو سوقياً . بل كان لـــه عالمه الذى يدعو المخرجين له إلى ضرورة اكتشافه حتى يستقيم حال مسرحه ، وتفهمه الجماهير . (

ومايـــرهولد يقصد بذلك العالم النفسى فى مسرح تشيكوف) ، وما يستتبعه هذا العالم الخاص من تحديد دقيق لريتم الكلمة) .

وهـــو فى إخراجه لرائعة بوشكين (بوريس جودونوف) عام ١٩٣٦ م يُراجع الحوار الذى يُلقـــيه الممثلون على نسخته ، يُوقف الحوار أحياناً ، يشرح ثم يتابع ، ليبحث عن العوامل النفسية والفيزيكـــية للشخصـــيات . ولـــيوجه الممثلين أن كل شخصية فى المسرحية شخصية عسكرية ، وليست شخصية مكتبية روتينية مدنية . ويشير على الممثلين بركوب الخيل يومياً لفترة من الوقت ، يبدأون بعدها جلسة التدريب (بقايا العامل الحركى الفيزيكى من ركوب الخيل واستمراره داخل جلسة التدريب) .

وفى عام ١٩٣٧ م ، وفى آخر مرة يُخرج فيها مسرحيته الأخيرة (الحياة الوحيدة ODNA ZSIZNY) المُعدة عن إحدى قصص نيكولاى أوستروڤسكـــى حـــيث قُدمت المسرحية بمناسبة مرور عشرين عاماً على انبثاق الثورة . يعرض مايرهولد حجماً رائعاً فى العرض من الخيال والفكر (الفنتازى) ، ويُوجّه الممثلين للبحث عن المشكـــلات التى تُعيق تنفيذ تصوراقم الإبداعية . كان لمايـــرهولد اهـــتمام خاص بهذا العرض . هو أول من يصل إلى المسرح مبكراً فى الصباح . يراجع ماكتّات الديكور وتصميمات الأزياء . لم ينعـــم أو يهـــدأ بالاً بتعبيرات الإخراج السطحية .. " جيد ، ممكن ذلك ، لا أظن أن المشهد هكذا .... إلخ " . كان محدداً واضحاً قاطعاً . يقطع جلسة التدريـــب . يدعو المشتركين إلى المائدة . ويتحدث تحديداً ، وبالدقة البالغة ، وبقواعد فن المسرح وقوانيـــنه ودقة التطبيقات فيه . كان يحفظ عن ظهر قلب أرقام كل بروجكترات المسرح ويُوجه إلـــيها بأرقامهـــا فى جلسة تدريب الإضاءة المسرحية . وكان الكل حوله قلقاً يعمل بكل حواسه ونشاطه . كانت جلسة تدريب التمثيل تجرى من الساعة الحادية عشر صباحاً إلى الرابعة وأحياناً إلى الخامســـة بعد الظهر . لم يكن هناك أنين ولا هروب ولا إذاعة ولا تلفزيون . كان المسرح هو كل حـــياة الفنانين الحريصين على سمعة دولتهم ورقى مسرحها . وخرج العرض ليؤكد مفهوماً دراميأ جليلاً يقول .. " إن الإنسان هو أغلى جوهرة فى الحياة " .

سابعاً : الأستوديو رقم (٣) فى مسرح الفن

لا أستطيع أن أصل إلى النهاية ، قبل الإشارة إلى الأستوديو الثالث فى حياة مسرح الفن .

تـــبدا القصة بخطاب يُحرره مايرهولد فى ٢٧ يونيو ١٩٢٤ م إلى الأستاذ ستانسلاڤسكى . يـــرجوه فـــيه أن يضع عينيه على تطور الأستوديو بعد أن لاحظ مايرهولد أن سياسة مسرح الفن للأســـتوديو الشاب ستصيب الفكـــرة بالتحطـــم . ويعرض مساهمته مع استانسلاڤسكى للإنقاذ الفنى ، ولمتابعة جهود ڤاختنجوڤ الذى توفى عام ١٩٢٢ م .

لم يكتف مايرهولد بالرسالة . لكنه يزور الأستوديو ويُقابَلُ بترحاب شديد . كان الأستوديو قـــد بـــدأ فى التحلل من قواعد المسرح الجيدة التى قعّدها ڤاختنجوڤ . كل الممثلين يحضرون كل التدريبات من البداية إلى النهاية ، بصرف النظر عن اشتراكهم بالعمل فى الجلسة من عدمه .

وحينما بدأ مايرهولد العمل مع الأستوديو ، اكتشف روعة العلاقة الأخلاقية والفنية كذلك بـــين طـــلاب الأستوديـــو والراحل ڤاختنجوڤ . وكان صعباً على مايرهولد أن يُنفّذ كل أفكاره مباشرة ، لكنه كان يُحس أن مهمته هى استكمال خط ومنهج ڤاختنجوڤ ، وقد فعل ذلك تماماً . ومن الأمانة العلمية فى موقف الأستوديو الثالث الذى نحن بصدده ، أن نُشـــير إلى الرسالة الـــتى حررها بوريس زاهاڤا إلى استانسلاڤسكى يُزكىّ فيها منهج مايرهولد فى عمل الأستوديـــو ويشـــير ـــ بالصـــراحة كل الصراحة ـــ إلى ڤاختنجوڤ فى صدق العلم المسرحى وتحليله الشريف ، وبلا إســـاءة إلى الـــراحل حين يذكر " إن ڤاختنجوڤ كان مُجدّداً مسرحياً بلا أدنى شك . لكن هذا التجديد عنده كان دائم الارتباط بفكرة التقليد والتراث . لم يسمح الراحل بإدخال (الموضات) المسرحية على أعمال الأستوديو ، وهذه هى الحقيقة .

JEVGENYIJ BAGRATYIONOVICS VAHTNCOV
يَفجني باجراتيونيفتش ڤاختنجوڤ

(١٣ / ٢ / ١٨٨٣ـ٢٩ / ٥ / ١٩٢٢م)

ممـثـل ومخـرج ومُعلـم مسرحـي سوڤيتي . يُعـزى إليه ميلاد تيار (الواقعية الخيالية FANTASTIC REALISM) في الإخـراج المسرحي . تعلم في مدرسة التمثيل (أرداسڤ ARDASEV) . في موسكو التحق بعضوية مسرح الفن . أحد تلامذة ستانسلاڤسكي الأوائل . عمـل كممـثل وكمخرج في الأستوديو الأول لمسرح الفن . من عام ١٩١٣ م رئيساً لاستوديو الدراما الذي تحولّ إلى مسرح ڤاختنجوڤ مؤخراً .

يمـثل العـداوة الحقيقية للخيالية على خشبة المسرح IDEALITY باعتبارها شيئاً خيالياً ومفهومـاً غـير واقعي . كافح في المسرح ضد البساطة والرضا والطمأنينة وكل ما يصف حياة المواطنين في سهولة IDYLL .

يتعانق مع الثورة ، ويقدم برنامجاً إصلاحياً للمسرح .

أولاً : مدخل إلى عالم ڤاختنجوف .

" إذا وجدتم أننى أطالبكم بالكثير " عودوا إلى بيوتكم . لابد أن تعتزوا بقوتكم . فكّروا فى شخصـــياتكم فى أوقـــات الفراغ . وإذا أراد أحد منكم بعد ذلك أن يُقيّد اسمه فى فصل دراسة الإخراج . فليُقيّده بيده " [1]

هـــذه ملاحظات أول محاضرة فى واحد من الاستوديوهات العديدة التى درّس بها فى حياته القصيرة جداً .

إننـــا أمـــام ظاهـــرة صوفية مسرحية متعبّدة . يترك ڤاختنجوڤ المجد الذى وصل إليه أقل تلاميذه . ويظل لا يعبأ بالنتائج السريعة المُبهرة . يعيش كالراهب أو أكثر داخل معبد المسرح ينشر العلـــوم المســـرحية . ينتقل من استوديو إلى آخر ويحتضن الهواة وجماعات التمثيل الأهلية والهواة البادئين ومتوسطى الثقافة المسرحية ، ليُعلمّهم الحب الحقيقى الصوفى للمسرح فى الإخراج والتمثيل والديكـــور والإدارة المســـرحية والتلقين وعمالة تغيير المناظر . ولِمَ لا وقد قام هو نفسه بكل هذه الأعمال عن حب وشرف وتضحية .

يعود ڤاختنجوڤ تلاميذه وأنصاره خمس مرات أسبوعياً . ويظل يقضى الشهور تلو الشهور ، والسنوات بعـــد السنـــوات مستلـــذاً بروح الفن ، مستعذباً النجاح الذى يحققه له عالم المسرح الصعب . مكافحاً بما لم يكافح مخرج مثله فى عالم التقشف الذى أخذ به نفسه ، ليصبح فى التاريخ المسرحى مثلاً أعلى فى السير على طريق الشوك .

تلعب التجارب المسرحية التى أفنى فيها عمره داخل الأستوديو دوراً هاماً فى مستقبل المسرح السوڤيتى . يُدرّب الممثلين فى هذه التجارب على الموسيقى ، وعلى الألعاب البهلوانية والأكروبات وألعـــاب اليوجا . وحين تقضيه ظروف الحياة الاعتكاف لمرضه فى إحدى المصحات ، سرعان ما يعود بجديد إلى طلاب الأستوديو .

حـــياة كفاح مستمرة وغـــير منفصلـــة قـــلّ أن نجد لها شبيها فى تاريخ أساتذة التمثيل أو الإخراج . ومع كل هذه القُوى التابعة من عقله وشخصيته وذكائه ، وإصراره على المعاناة فى الفن المســـرحى ، فقـــد كـــان يبدو وكالطفل الصغير الذى يحتفظ فى مكان التدريبات ببعض الآلات الموســـيقية التى كان يعشقها مثل (الجيتار ، الماندولين ، هرمونيكا الفم) . ورث الجدّية والفكر

المســـرحي عن أستاذه ستانسلافسكي مـــن ناحية وفي فترة مُعينة . كما ورثه كذلك عن أستاذه سولارچســـكي (لـــيوبولد أنتونوڤيـــتش بسولارچسكي [٢] LEOPOLD ANTONOVICS SZULERZSICKIJ ١٨٧٢ ــ ١٩١٦ م من ناحية أخرى .

لم ينهر الممثلين كما فعل جوردون كريج . لكنه كان صبوراً صَبّر ستانسلافسكي في تحقيق أهدافه . وكان ذلك يعود إلى حبه المتناهي للمسرح والذي جعله يعمل في صمت لذيذ ، أوصله إلى نتائج راقية من التحليل الفكري والأدبي الدرامي .

والمســـرح في عُرف ڤاختنجوڤ ليس هو اللافتة المضيئة التي تعلو مبنى كبيراً بداخلة مئات الكراسي وتحدّه ستارة للمقدمة ، وأضواء في صالة الجمهور وعلى الخشبة المسرحية . بقدر ما هو تحقيق لجماعة متجانسة تعمل في خدمة الفن والمسرح والشعب ، تُعبّر برأس واحدة وفكر متضافر واحد عن شيء جليل ومُبجّل .. اسمه المسرح .

كانـــت وجهة نظره في المخرج أن يكون ممثلاً . أو ممن زالوا مهنة فن التمثيل حتى ولو كان المخرج ممثلاً عادياً . لأن أشغال المهنة تقتضي أحياناً التعبير . كان كل همه مُنصباً على نشر أسس الفـــنون المسرحية دون أن ينصب اهتمامه على مسرح الفن الذي كان أحد أعضائه . وأهم هذه الأسس في الأستوديو الذي عمل به وأداره هو اختفاء البوهيمية من أخلاقيات العمل فيه . واعتناق منـــتهى الجدّية في العمل المسرحي ، واحتضان درجة الكفاءة العالية في العمل . لم يقف ڤاختنجوڤ عند حدود تعاليم أستاذه ستانسلافسكي أو نميروڤتش دانتشنكو أو سولارچسكي ، لكنه سار بهذه التعالـــيم إلى الأمام ، مستنداً إلى خبرة الحياة في المسرح في استوديوهات عديدة عمّقت من خبرته وأسلوب تعامله مع الهواة ، وأثرّت وأثرْت كذلك من تجربته الفنية الخالصة بفضل مميزات التربية المسرحية .

وفي مجـــتمع التربية داخل الأستوديو ، كان هناك القانون الأخلاقي الذاتي . قانون جماعي مُوحّـــد يُـــنفّذُ ويحترم ويعمل به الجميع . كانت هناك عقابات تأديبية (الجرامافون والسبورة) . لست في حاجة إلى شرحها . لكـــن المهـــم هنا أنها كانت بمثابة عقاب الفصل المدرسي في عصرنا الحالي ، عندما يعاقب مدرس المرحلة الإبتدائية الأولى التلميذ العاصي بأن يضع وجهه في الحائط . حرصت التربية المسرحية على أن تُعلم الهواة في شدة ورقة أيضاً ، عدم الاستسلام للظـــروف أو

الانزلاق إلى ما كان يتزلق إليه المحترفون من كبار الممثلين فى مسرح الفن . الذين كانوا يُسفسطون ويتناقشـــون فـــى غير طائل ولا يُنفّذون الحقائق الأولية فى فن التمثيل أو فن الإخراج . ولم يكن يدرى ڤاختنجوڤ وهـــو يُنبّه تلاميـــذه إلى الجدية بمقولته التى أوردناها مابين قوسين فى بداية هذا الــباب ، أنه يزرع فيهم الحب الصوفى النقى للمسرح ، وأنه يُدعّم فيهم أعظم قيم الفن المسرحى ويـــبنى شخصياتهم القيادية فى عالم المهنة ، بكل ثباتها وحُسن تفكيرها وسلامة الابتكار الضرورى اللازم لهذه المهنة .

وضـــمن نفـــس القانون الأخلاقى ، كانت سمة (التواضع) تمثل منهجاً أساسياً فى صفات تكويـــن المخرجين الجدد . وبشرط واحد هام هو ألا يقود هذا التواضع إلى فهم خاطئ ، فيوصفُ بالضـــعف الإنســـانى أو المهنى . إن ڤاختنجوڤ كان يُدرّب طلابه المخرجين على الثقة الكاملة فى عقولهم ، وأفكارهم النابعة من هذه العقول فى حضور لشخصية الذات التى تسيطر وتُوجّه وتُعلم وتفلســـف الدرامـــا والشخصيات المسرحية . على اعتبار أن الشخصية وحدة واحدة لا تتجزأ . وحتى فى حالة المساعدة فى عملية الإخراج المسرحى ، فإنها لا تتعامل بنصف السلطة وهى تساعد مخرجاً كبيراً أو أستاذاً للإخراج .

لا يعترف ڤاختنجوڤ بالعبقرية المطلقة . ولا يعتقد بأن كل مخرج يجب أن يكون عبقرياً . لأن الممارســـة والتدريـــب العملى والتكوين العلمى المُسبّق والتطبيق الآنى ، هو الذى يصنع المخرج الـــناجح ، وليست الطبيعة التى ولدت المخرج هى صانعة العبقرية فيه . وهو لذلك ينتقد الطريقة التقليدية التى يُسّر فيها المخرجـــون بملاحظـــاتهم فى آذان الممثلين ، وكبارهم على وجه الخصوص بصوت منخفض غير مسموع . أو المخرجين الذين تنحصر ملاحظات إخراجهم عند (إذهب إلى هناك ، سرْ يميناً ، إنحرف يساراً ، تحدث هنا بصوت عال ..... إلخ) فكل هذه الملاحظات مدرسة موروثة ممقوتة فى العصر الحديث .

وهـــو يرى أن المخرج قبل بدئه التدريبات مع الممثلين ، عليه أن يمر بمرحلة (تمثيل النص المسرحى) بمعنى أن يُمثل هو النص وحده (طبعاً لا يقصد ڤاختنجوڤ قراءة المخرج لنفسه النص بصوت مرتفع) لكنه يُشير إلى أن يفهم المخرج النص فى الشعور والخيال . ومن هذا الشعور وذاك الخيـــال يتحسس نغمات وأجراس وتونات وطبقات الصـــوت ، والصمتـــات ، والانفعـــالات ،

والـــتنقّلات والتغـــيّرات ، وتطُورات الأحداث والانفعالات فى رحلة فنية إخراجية صامتة . لكنها مفيدة للإخراج المسرحى لأنها تملأ رئتى المخرج بالهواء الدرامى النافع .

بعــــد أن يقطع ڤاختنجوڤ مرحلة الدراسة الثانوية يتعرف على الممثلين الرُحّل الذين كانوا ينـــتقلون من بلد إلى بلد حاملين معهم أمتعة التمثيل ، من أجل المسرح المتنقل . من بين عدد كبير من الهواة المكافحين يُعجب ڤاختنجوڤ باخوان أدلجايم (روبرت ورفاييل أدلجايم ROBERT & RAFAIL ADELGEIM) . اللذيُـــن قدّما شيكسبـــير وشيللر وكلاسيكيات تاريخية أخرى . ومع ذلك فلم يدّع الإخوان عظمـــة الأعمـــال ، إذ كـــانت محاولاتهمــا جريئـــة حقاً فى اختيار المســـرحيات ، لكن أسلوبها كان متواضعاً إلى حـــد بعيد بالنسبة إلى العروض ومستوياتها . يبدأ ڤاختنجوڤ حياة المسرح فى سن السابعة عشرة من عمره ، فيشترك فى عرض مسرحى أيام الدراسة الـــثانوية . ثم يتبعه بعروض أخرى كان يقوم فيها بالدور النسائى أحياناً ويُغنى مع الكوارل أحياناً أخرى . ويتطور حب المسرح عنده لجمع بعض الأصدقاء من أولاد وبنات الأسر المقتدرة يؤلفون فرقة مسرحية خاصة ، يؤجرون ليلة أو ليلتين قاعة سيرك (يارالوڤ JARALOV) التى تقع تماماً فى مواجهة مصنع أبيه .

وتكون النتيجة ، ثورة الأب على ولده . وبعد الدراسة الثانوية عام ١٩٠٣ م ينتهز الأب الفرصة لإبعاد ولده عن فكرة التمثيل هذه ، ويُرسله إلى العاصمة موسكو للدراسة الجامعية فى كلية الهندسة (ريجا RIGA) . ولا يدخل الولد الجامعة ، لكنه يمثل دورين فى المسرح بدلاً من الانتظام فى الكلية .

ينتقل ڤاختنجوڤ بعد ذلك إلى كلية العلوم بجامعة موسكو ، وبعد عام واحد يُغير التخصص فى الجامعـــة إلى كلية القانون . ويشترك فى مظاهرات الطلاب ضد النظام القيصرى القائم آنذاك ويؤلف من الطلاب فرقة مسرحية .

كانت حالة المسرح فى الاتحاد السوڤيتى لا بأس بها . فقد ألفّ قسطنطين ستانسلاڤسكى ، نميروڤـــتش دانتشكو مسرح الفن بها فى موسكو عام ١٨٩٨ م . وكان هناك (المسرح الصغير) عـــلى علاقة وطيدة بالنشاط المسرحى الجامعى ، وعلى علاقة فكرية تقدمية مع المؤلفين المسرحيين بالينســـكى[٣] BELINSZKIJ ، دوبرليوبوڤ[٤] DOBROLJUBOV وغيرهما . وكانت هناك

جهـــود المخـــرج الروسى الكسندر لانسكى(*) EKSZANDR LENSZKIJ الذى كان يُوجّد المســـرح الصغير إلى مسرح معاصر متقدم . إلى جانب ما تقدّم فإن المسارح الأهلية الخاصة كانت تعرض خليطاً من الدرامات ما بين كلاسيكيات وكوميديات وميلودرامات .

فى مسرح الفن ، وفى موسم ١٩٠٣ / ١٩٠٤ م تصعد على المسرح درامات (الحضيض ــ جوركــى ، سلطان الظلام ــ ليو تولستوى ، أعمدة المجتمع ــ إبسن) فى تأرجح بين الواقعية والرمزية .

يتزوج ڤاختنجوڤ من نوچا NAGYA عام ١٩٠٥ م ، ويولد ابنه SZERGEJ فى اليوم الأول من عام ١٩٠٧ م وتلعب زوجته دوراً رائعاً فى حياة ڤاختنجوڤ . تساعده فى إنشاء استوديو الطــلاب المســـرحى . وبعد أن يتحول الأستوديو إلى مســـرح رسمـــى تتمـــل معـــه فى أعمال الدراماتورجيا . وبعد وفاة ڤاختنجوڤ تؤسس متحف ڤاختنجوڤ المسرحى .

يعمـــل ڤاختـــنجوڤ فى تدريس فن التمثيل مساعداً للأستاذ المحاضر سولارچسكى . حتى ١٩١١ م فينضـــم ڤاختـــنجوڤ إلى مسرح الفن فى موسكو ، ويلتحق مع زملاء له فى الأستوديو الأول رقم (١) .

وتقوم الثورة الروسية عام ١٩١٧ م

بعد أيام قصيرة من إنبثاق الثورة تعود الحياة إلى مجراها الطبيعى . تسكت الطلقات المتقطعة ويخـــرج الناس بحثاً عن الخبز ، ويعود النور إلى المساكن والمصانع والحياة العامة ، وتفتح المسارح أبوابهـــا من جديد . كل شئ يسير كما كان ، إلا من جماهير جديدة تحتل أماكنها الآن بعد الثورة داخـــل الألواج والبناوير . ويشير ڤاختنجوڤ إلى مظاهر الثورة فى الإنسان فى كتابه ، وما هى إلا وجهـــة نظر مخرج يفكر ويُحس ما حوله من تغير اجتماعى غير عادى . فهو يشير إلى فكرة عمل عمـــال الكهـــرباء وهم يُعيدون النور والحياة إلى الناس فى حب وبشر بالعمل تنطق به وجوههم . وتقضى الثورة على أبيه فيؤمم مصنعه الذى كان ينتج الدخان ، وتسوء حالة الأسرة مالياً . يُساعد ڤاختـــنجوڤ أباه دون أن يدرى الأب بذلك . وفى نهاية عام ١٩١٨ م يُصاب المخرج النابه بأزمة حـــادة . لكن أطباءه لا يُبلغونه بعظم المصاب .. ألا وهو سرطان المعدة . ويترك الرجل المستشفى عـــام ١٩١٩ م ليقود قسماً للإخراج يتبع وزارة التعليم . يكتب الدراسات ويُعد خُطط المستقبل

لمسرح ثوري شعبي تعليمي . ويعود إلى المستشفى ليهرب منها ليلاً ، ليحضر اجتماعاً لمجلس الأستوديو . ويعمل جاهداً فى الأستوديو يُعلم ويُنظِّر ويخرج ، ويُعيد كتابة دراسات كثيرة مثل معجزة القديس أنطون ، ديبوك ، توراندوت ، حتى وفاته عام ١٩٢٢ م .

ثانياً : التعليم المسرحى

من دراسة تاريخ مسرح ڤاختنجوڤ ، يتضح أن الرجل لا تفصله عن ستانسلاڤسكى مسافات شاسعة فى عملية (التعليم المسرحى) لفنون المسرح والأخلاقيات . بل إن هناك علاقة واضحة بين الفنانينْ ستانسلاڤسكى وڤاختنجوڤ . وتبدو هذه العلاقة فى الاتفاق الكامل على قضية التعليم . بمعنى أن المسرح لا يمكن أن تقوم له قائمة بدون منهج خاص للتعليم يتلقاه الممثل والمخرج ومهندس الديكور ومُنفِّذ الإضاءة وعمال الملابس والإضاءة ، وكل تابع وعامل فى الحقل المسرحى . ويُصر المخرجان الكبيران على أن العملية التعليمية هى جواز المرور إلى مسرح محترم ومتقدم . ومن هنا نلاحظ الزمن الطويل الذى قضّاه ڤاختنجوڤ فى مختلف استوديوهات التمثيل فى الاتحاد السوڤيتى . وهى السمة البارزة فى تاريخ حياته القصيرة جداً للأسف الشديد .

إن (الجماعية) فى العمل هى الصورة التى ينص على تواجدها ، والعمل بمقتضاها عند ڤاختنجوڤ ، كما يشير بذلك نيكولاى جورتشكوڤ NYIKOLAJ GORCSAKOV أحد شهود العيان على الفترة التاريخية ، وواحد من أكبر المؤرخين المسرحيين فى الاتحاد السوڤيتى والعالم [٦] .

أ - طريقة ستانسلاڤسكى .

أشعلت طريقة ستانسلاڤسكى الحماس فى قلوب شباب الهواة لتعلّم فن التمثيل . لم يكن الهواة من ممثلى الفرق المسرحية فقط . جاء إلى المدرسة للتعلّم مشتغلون بعلم النفس وأطباء . عدد قليل مع ڤاختنجوڤ يُعلّمون الطريقة . ويصرح الأستاذ ستانسلاڤسكى قائلاً " ڤاختنجوڤ يُعلّم الطريقة أحسن منى "[٧] .

يعُلِّم ڤاختنجوڤ الطريقة ، وهو الممثل البارع والمخرج الذى يستوعب الجديد عند ستانسلاڤكى وُيطبق ذلك فى الشارع على الأستوديو (استوديو مانسوروڤ MANSZUROV).

ويعمل كذلك مـــع طـــلاب استوديـــو تشايكوفسكى CSAJKOVSZKIJ حين يطلبون منه محاضرات لهم فى الطريقة .

بماذا البدء في التعليم ؟

كـــل طالـــب يُعد نفسه للإخراج مستقبلاً . لكنْ فاختنجوف يعترض على الفورى بتعليم الإخراج . يعود إلى قواعد فن الممثل ليهضمها الطلاب أولاً . يضرب بنفسه المثل كممثل عادى . والممـــثل الجيد هو الذى يعرف تماماً قواعد طريقة ستانسلافسكى . يستغرق فاختنجوف فى معرفة القـــدرات التمثيلية عند مخرجى المستقبل ثلاثة شهور كاملة ، جاءت التدريبات على مواقف من الحياة وعلى مشاهد قصيرة جداً من بعض المسرحيات مُحدداً دور المخرج فى هذه المساحة المحدودة الأولى .

ويُفسّـــر فاختـــنجوف تدريبات الموقف عند التمثيل ، بالحدث . على الممثل أن يفعل فعل الحدث لا أن يعيش الشخصية . فالهدف من تعليم الطريقة هو الخروج بنتيجة التصرّف ، وبعدها فالدخول فى إهاب الشخصية سوف يتْبَع . وليس التدريب على موقف من المواقف فى الحياة بالأمر السهل أو الهيّن . فهو لا يقل جهداً عن مشهد صغير يُمثّل فى إحدى المسرحيات . كان فاختنجوف يعـــى تماما معـــنى خلـــق مسرح شعبى فى أنحاء الروسيا وفى مسارحها . والشعبية فى الطريقة تعنى درامات شيكسبـــير وجوته وجوركى ولوناتشارسكى ورومان رولان وغيرهم .

وكـــــان يُحاضر فى فن الممثل كبار الممثلين فى مسرح الفن الذين سارعوا إلى فهم ومن ثَمَّ اعتناق الفكـــر الكـــامن فـــى مـــذهب وطريقة ستانسلافسكى ، بيرمان BIRMAN ، بيجوفا PIZSOVA ، جياتسينتـــوفا GIACINTOVA . بـــدأت تدريبات الأستوديو على مسرحيـــة (الإخـــوة كارامـــازوف) . ويشرح المعلم معنى البانتومايم . يطلب من الطلاب أن يترددوا على مسارح مختلفة ويلاحظوا الممثلين وأداءهم ، حتى يكتشفوا طريقتين لكل الممثلين . طريقة يتصرف فيها الممثلون كأنهم فى بيوتهم . يهجـــرون كل متطلبات خشبة المسرح وتقنياتها وواجباتهم نحوها . ويقولون إن تمثيلهم طبيعى . وطريقة ثانية يهلك الممثلون أنفسهم فيها لإبراز كل صدقهم وحماسهم فى التمثيل .. بل وضمائرهم أيضاً .

الطريقتان بعيدتان عن الفن . لكن إذا كان لابد للأستاذ أن يُفضل طريقة على أخرى ، فإنه يُفضّل الثانية . والطريقتان بعيدتان عن العلمية وعن منهج ستانسلافسكى ، لأن كل جماعة بطريقتها الخاصة تريد أن تُظهر نفسها على المسرح ولا أكثر من ذلك . وهما لذلك — أى الطريقتان — تصبحان بعيدتان عن الفن الحقيقى . إن الحفاظ على مؤلف الدراما ودرامته ، والجماهير المشاهدة يتطلب أكثر من ذلك بكثير .

كان المُعلم ڤاختنجوڤ يحترم الممثل الذى يُخلص لكلمة الدرامى صاحب المسرحية . وكان ساخطاً على الطلاب . لكنه لم يكن يُظهر سخطه أمامهم حتى لا يصابوا بالإحباط . الأستوديو يُحضّر المخرجين إعداداً للمسرح . والمسرح ليس كلمة هينة على الإطلاق ، لأنه هو الحياة .

ب - تجربة المسرح الصغير .

يُقدم ڤاختنجوڤ فى هذه التجربة طريقة الإخراج فى مسرح صغير . ولا يهتم بالضخامة أو الفخامة . يشير إلى متطلبات مسرح عادى . ليس مهما أن يكون مكانه وسط المدينة .

يُقترح له طريق نوڤينسكى NOVINSZKIJ أو ميدان سوباتشا SZOBACSA . ويتخيل قطعة خضراء حول المسرح . ليس ضرورياً أن تكون حديقة . قطعة فضاء طبيعية تخرج الجماهير إليها بين الفصول للتدخين من (تراس) أو بلكونة كبيرة واسعة . ويمكن تسوير هذا التراس شتاءاً بالزجاج الذى يُفتح لتجديد الهواء من دخان السجائر .

ويرى أن يكون المبنى المسرحى نيّراً بلا زخارف أو لوحات زيتية . فقط تكون ألوان الحوائط فاتحة اللون غير مُقبضة حتى يتلاحم المعمار المسرحى مع الطبيعة الرائعة . والعمل فى المسرح الصغير كان نظاماً صارماً ، يُعاقب فيه الممثل الذى لا يذهب إلى المسرح أو يُعطل نظام العمل الجماعى الجاد . أما جدران الصالة ، فيجب أن تُعدّ للتمثيل الدرامى . فالدراما ليست فن الباليه أو فن الأوبرا . إن همسات الممثل يجب أن تصل واضحة إلى المتفرج . صالة مسرح صغير بلا أدوار معمارية (يقصد ألواج أو بناوير) ، مسرح مدرج على نظام (الأمفيتياتر AMPHITHEATRE) .

وكانت أفكار المُعلم مستمرة .

يحلُــم بمسرح تقف فيه كل ملاحظات مساعد المخرج المسرحى قبل بداية العرض المسرحى بدقــيقة واحدة . ولا تدخّل بعد ذلك . ليكن الممثل سيد نفسه معايشة وأداءً وتمثيلاً ودخولاً فى إهــاب الشخصية المسرحيــة . وليشعــر الجمهور أن افتتاح الستار أمامه يعنى افتتاح العالم على مصراعية دون ضجة أو ضوضاء . وهذا المسرح له درامات معينة بطبيعة الحال .

فالكومــيديا دى لارتى مثلاً لا تطلب مثل هذه القواعد أو الأحكام فى الإخراج المسرحى لمســرحياتها . هناك حيث الوضع يكاد يكون مقلوباً تماماً . إن المقابلة والتقابل بين المتفرج والممثل يأخذ شكلاً آخر . مقابلة مفتوحة غير مقيدة ، بحسب طبيعة (كوميديا الفن) . ولذلك ففى مثل هذه العروض يتبع المخرج قوانين وقواعد أخرى . هذه هى مذاهب الإخراج . وليس هذه التغيير عبثاً أو نوعاً من أنواع الغش أو الخداع .

جـ العودة إلى استوديو زاڤادسكى JURIJZAVDSZKIJ

يتجه عدد من طلاب استوديوهات أخرى إلى المُعلم ڤاختنجوڤ . فى صيف ١٩٢٠ م يتوفى جونست GUNSZT ، ويستقبل المُعلم طلاب زميله . وينقل زاهاڤا ZAHAVA بعض طلابه من استوديو مامونوفسكى MAMONOVSZKIJ إلى استوديــو ڤاختنجــوڤ المُعلم . ويتفرغ لكل هــؤلاء الطــلاب ، القدامــى والجــدد ، بأمسية لتشيكوڤ ، ويعيد مسرحية (معجزة القديس أنطــون) ، ويُضيف مشاهد من (إلكترا) . ويصعد زاڤادسكى وكتلوباى KOTLUBAJ إلى وظيفة أو مهمة مساعد المعلم فى دروس الإخراج .

وحتى يحصر المُعلم تقدّم تلاميذه ، بدأ باستعمال (المفكرة اليومية) التى كان يطلبها فى بدء كل محاضرة ، ليسجل فيها ملاحظاته عن كل طالب فى الصفحة الخاصة بــه وفــى كــره شديد (للفلسفة) فى العلوم المسرحية . لا يقصد المعلم طبعاً علم النفس لأنه يتضمن التمثيــل والــدور أيضاً . لكنه يقصد السفسطة التى كان يعتبرها الطلاب فلسفة من عندياتهم . إن المهنة تقضى على كــل طالب أن يفكر ، ينظر حولــه ، يدخــل إلى الأعماق . يؤدى الدور بعيداً عن المناقشات والسفســطات . فليس من السهل عمل كل هذه المراحل وإنجازها برفع الصوت أو اعتناق فكرة فجانــية للتبرير الواهى . ليكن جهد الممثل فى المعايشة والتفكير والحدث المسرحى . هذه هى أهم

تعاليم ستانسلافسكي ولب مدرسته وأساس منهجه . البحث عن بذرة الدور وبذرة المسرحية . ومن هذه البذور ينمو كل شئ .

يُقرر المُعلم إحدى مسرحيات تشيكوف نموذجاً للتحليل والتفسير للمخرج . ففى مسرحية (الحفلة أو الوليمة) يشرح المعلم درامات تشيكوف . بواعثها النفسية الهامة ، حياة الدرامات والشخصيات التى تعيش ، وتتواجد ، وتأكل ، وتحتسى الشاى . ومع ذلك تأتى المفأجاة فى النهاية قاسية مُروّعة . ويُدقق المُعلم فى الشاعرية الدرامية عند تشيكوف ، وفى الفكاهة والدعابة **HUMOR** ، باعتبارهما العامل الملطف لليأس والمستحيل والعُضال فى مسرح تشيكوف . وهو ما نصل إليه فى نهاية مسرحياته بعمق تشاؤمياتها . إن قصص تشيكوف تدعو القارئ لها إلى أن يفتح عينيه ملياً للحياة من حوله حتى يتعرف على الأسوار الداخلية التى تحدُّه وتُعطل انطلاقات الإنسانية والبشرية الطبيعية فيه .

وفى التدريبات على (الحفلة) يُوجّه المعلم دروساً فى الإرتجال . لماذا حضرت الشخصيات إلى الحفلة ؟ والدخول إلى الفهم هو الطريق إلى كل الإجابات . إذ ليست القضية هى ملاحظات أو أوامر من المخرج بقدر ما هى تحليل علمى لفنّى التمثيل والإخراج . إن التعرف على عالم شخصيات تشيكوف أمر جدير بالاعتبار إذا رغب الطلاب فى تقديم مسرح تشيكوف . وهنا يبرز دور المخرج الجيد فى البحث عن (البذرة) وتفتيتها ، وتقديمها للطلاب .

وشاعرية أدوار أو شخصيات مسرح تشيكوف ، شاعرية خاصة من نبت وبذرة الدراما نفسها ، وهى وليدة نسيج الدراما كذلك . دراماته لها طعم (ليرىّ) خاص به وينسجم فقط مع سلوك شخصياته . والأساس فى هذه الشاعرية مرتبط بطبيعة الأرض الروسية ذاتها ، وبالشخصية التى عاشت حياتها فى ارتباط بهذه الأرض (أنظر شخصية الخال فانيا دليل واضح على ما نقول) ، وبالأرجوحة (المرجيحة) وبشاى بعد الظهر من السّماوَرْ (السّاموفار) **SAMOVAR** ، ومن العبيد والخدم والمربيات فى مقابل الاقطاعيين (لاحظ مدام رانفسكايا فى بستان الكرز ، والأستاذ سيربرياكوف فى الخال فانيا) ، ومن الناموس الذى نعرفه من الحوار فى بستان الكرز . ومع أن الناموس أوذكره يأتى سبعة وستين مرة فى قصص تشيكوف . إلا أنه — أى تشيكوف نفسه — ثار عندما حاول المسرح أن يجسّده التزاماً بمسرحه ، معتبراً أن ذلك هو عين الطبيعة

ذاتها . ويُثرى المعُلم التلاميذ فى تدريبات مسرحية (الحفلة) . يتعرض لنظام الجلوس على المائدة ، وإلى الــرقص ونظامه وكيفية تحقيقه صورة مرئية تشيكوْفية على المسرح . كان يُعيد الطلاب أثناء التمثــيل إلى تدريبات الموقف الأول ، ليتذكروا ، وليُعيــدوا ما تعلموه أثناء التمثيل للشخصيات المسرحية . وأخذت لوحات الغناء فى الحفلة جهداً ووقتاً طويلاً . وحــتى غطاء الموائد كانت لهـا ملاحظات عديدة من المُعلّم . وكذا التصوير للحفلة . كيف يتم ؟ وعلى أية صورة من التحقيق؟

لم يكــن هذا التفســير والتفصيل فى الإخراج المسرحى ، إلا صورة واضحة لمهنة المخرج العصــرى الــذى يوُجّه الحوار والحركة من الممثلين ، واللفتات ، وإيثار المشاهدين لكل لحظة من لحظات التمثيل والعرض على خشبة المسرح . وفى توظيف جماعى محكم من الممثل وقطع الديكور وقطع المهمات المسرحية (الإكسسوار) .

قبل عرض مسرحية (الحفلة) ، يُقيم المعلّم أربعة تدريبات ـــ نهائية كالعرض الرسمى تماماً ـــ بــلا توقــف . وفى كل مرة ، يُعيد الممثلين إلى المسرح ليقرأ الملاحظات . يُصححها ، ثم يبدأ فى العــرض كاملاً بلا توقف . وأخيراً ، يقدم الأستوديو العرض بعد دراسة كاملة ومستفيضة لمنهج ستانسلافسكــى نظرية وتطبيقاً ، دراسة مطوّلة لمسرح أنطون تشيكوف بكل خصائصه ودقائقه . تفســير وتشريح علمى لمعنى ومهمة ووظيفة الإخراج . تعليم وافٍ لفن المخرج العصرى . وبعد ذلك يصعد العرض المسرحى فى خريف عام ١٩٢٠ م بعد أربعة شهور كاملة من التدريبات على مسرحية من ذات الفصل الواحد ، باسم " ليلة فى مسرح تشيكوف " .

بعد عدة سنوات ، وفى الأستوديو الثالث رقم (٣) يعيد ڤاختنجوف إخراج نفس المسرحية لطلاب آخرين . كان المعلم دائماً ما يذكر عن المخرج فيقول : " من الضرورى تربية المخرج أثناء ميلاد عملية الإخراج فى المسرح . فالرجل الذى يُعدّ نفسه للإخراج ، عليه أن يأخذ شيئاً جديداً فى كل جلسة من جلسات التدريب . ليكون هذا (الشيء) بمثابة القانون والمنهج ، يُجدد على الدوام مــن خياله . ويُثرى من خبراته العملية . ليكن شباب المخرجين الجدد على عناد دائم ، وفى قابلية مستمرة لطلب الجديد " (٨) .

ثالثاً : محاضرات الإخراج المسرحى

ضـــمن محاضرات المُعلمْ قاختجوڤ يشير إلى أساس المهنة الصعبة مهنة الإخراج فى المسرح . الثقة فى النفس عند المخرج تستخرج منه كل أفكاره وتساعده على ميلاد الجديد .

بـــدأ تدريس الإخراج بخمسة من الطلاب . استهل محاضراته الأولى بشرح طبيعة الدراسة للإخـــراج . عمل جماعى . التعليم مرتبط بكل الطلاب وليس لكل طالب على حدة كما فى تعليم العـــزف على الآلة الموسيقية . ومشترك أيضاً فى التفسير والآراء والنقد والتوجيه . فالإخراج فكر وعقـــــل ومنطق وثقافـــة وخـــبرة حياتية قبل الدخول فى مضامين المسرحية المراد إخراجها على المســـرح . والـــتفكير حر عند كل واحد من الطلاب ، والرأى بدوره حر هو الآخر . لا تعصّب لفكرة واحدة فى الإخراج . إنما المنطق هو الذى يُحدد الأمور ، وبعد المناقشة الجماعية ، وبالعقل ولـــيس بالعاطفـــة أو التسرع أو الأحكام المُسبّقة أو الارتجال . لأن الارتجال ــ وبالذات فى مهنة كهذه ــ يُقيم قواعد خاطئة غير عقلانية ، ليس من صالح المخرج أن يعتنقها ثم يُدرب عليها ممثلين ويعيد لها التدريبات . إذا حدث ذلك ، فهو يفعل عبثاً ويعرض هُراءً للجماهير .

في المحاضرة الثانية .

يتابع المعلم الدرس . فيُحدد أهمّ خصائص البدايات فى شخصية المخرج المسرحى . التواضع للمعرفة والعلوم المسرحية . ويُنبّه الطلاب الخمسة إلى هذا السلوك الذى تتضمنه المهنة بالضرورة حرصاً على صالح المادة الفنية . مهدداً الطلاب إلى نبذ الافتخار بأن أستاذهم هو قاختنجوڤ ، وإلا فعلى المتمسّك بهذا الفخر والتفاخر أن يبحث لنفسه عن أستاذ آخر . ويقترح شطبـــه كليـــة من التعليم المسرحى .

طبيعى أن المخرج هو رأس كل شىء فى العملية المسرحية . وأغلب قيادات المسارح هم من المخرجين . لماذا ؟ لأنهم القادرون أكثر على التفكير . والحاملون للثقافة والفكر والخبرة والمعرفة . لكن ... لماذا هذه العبقرية ؟ ألا يمكن أن يكون المخرج انساناً عادياً ؟ إن الغاية من دروس المعلم هـــو تخريج فنانين يتمتعون ويتصرفون بكل السلوك الإنسانى . المخرج هو الذى يمسح ــ وبالحب كل الحب ــ خشبة المسرح من الغبار ، إعداداً للمسرح الذى يتطلب النظافة والهدوء .

يشـــير المُعلم إلى طلابه فى نفس المحاضرة الثانية إلى مراقبة الحياة بعين واسعة حادة . وفَهْم الناس فهماً عميقاً غير سطحى النظرة ، ومتابعة أحكامه هو شخصياً على الحياة والناس ، وكل شئ حوله .

فى المحاضرة الثالثة .

يؤكد المُعلم فاختنجوف فى هذه المحاضرة على الجانب العملى فى مهنة الإخراج . إذ يرى أن المخرج الممثل يكـــون أكـــثر قدرة على التعامل مع الممثلين ، وعلى التعبير لهم ، إذا دعا الموقف المسرحى إلى ذلك . التجربة المسرحية فى أى فرع من فروع العلوم المسرحية تفيد المخرج فى تعامله على خشبة المسرح . إذ أن سطحيات المعلومات ليست إخراجاً على وجه التأكيد . والحركات غير الـــناطقة بالداخل الانفعالى أو الحركى أو التوجيهى لاقيمة لها إطلاقاً على المسرح . وكلما عرف المخرج أو كان عارفاً بأسرار مهنة فن التمثيل ، كان أقدر على قيادة جلسة التدريب والتقدم بها فى إطـــراد يومـــاً بعـــد يـــوم . والمخرج الجيد هو الذى يرمى بممثليه فى مختلف النوعيات المسرحية التراجيدية والكوميدية والساتير والتراجيكوميديا ، ويفتح لهم ، ولشخصياتهم طرقاً وآفاقاً ووسائل للنمو الفنى والتطور المسرحى .

لكن من أين لهذا المخرج أن يبدأ يا تُرى ؟ إنه ينطلق من العلوم ومن الثقافة العامة . وكلها سابقة على موضوع وزمن عملية الإخراج المسرحى . وتتبلور شخصية المخرج بتعرفه على الأدب الدرامى فى بلاده وفى العالم أجمع قدر الإمكان . وفى معرفته بفن الرسم والتصوير الزيتى كلاسيكية وعصرية . وكذلك فى خلفيته العلمية بتاريخ الأدب المسرحى والتاريخ المسرحى القديم والمعاصر .

المخـــرج الحديـــث يحاسب نفسه أسبوعياً .. ماذا قرأ ؟ وماذا شاهد من معارض تشكيلية وجميلة وتطبيقية ؟ بماذا أمتع حاسة العين ؟ وبماذا أمتع حاسة السمع من موسيقى ؟ وكل هذه وتلك تفـــتح له فى اللاشعور مخزناً مُكدّساً بالمشاعر والأحاسيس والأفكار والرؤى ، التى لابد وأن تخرج عند ممارسة عملية الإخراج ، رضى المخرج أم أبَى .

لـــيس مـــن مهمـــة المخـــرج الـــتعمق فى التخصـــص الموســـيقى (المـــيوزيكولوجى MUSICOLOGY) ، أو ضرورة معرفته بتفاصيل النوتة الموسيقية . لكن المطلوب من الاستماع الموســـيقى لعـــدة مرات أسبوعياً على الأقل هو أن يستنشق الموسيقى عبر القلب لا الأذن ، وأن

تدخـــل إلى قلـــبه وأحاسيسه النغمات والتونات والارتفاعات والانخفاضات ، لتنظف من التفكير وتُنقّى من التصور والأحاسيس عنـــده ، ولتخلق لديه (حساً) مرهفاً يتعامل به مع ريتم الكلمات وحـــوار الشخصـــيات . ويصـــل بكل هذه الثروة الحسية والبصرية والسمعية إلى حب حقيقى للمؤسســـة المســـرحية . من الطبيعى أن الممثلين يحبون المسرح كذلك . لكن هذا الحب عندهم محصـــور فى ترقية الدور والمسرحية . أما الحب عند المخرج فهو لكل واحد ولكل شىء فى المبنى المسرحى .

ويبدو المخرج على هذه الرؤيا الڤاختنجوڤية منُظماً للمسرح بوجه عام . فهو منظم لأفكاره. منظم للفرقة المسرحية . منظم لفن الدراما والعرض المسرحى . وهو يستند فى منهج التنظيم هذا — كما ينص المُعلم — على ثلاثةِ أعمدة راسخة .. ألا وهى :

— الانضباط .

— الصمت .

— الهدوء .

بعـــد الســـنة الأولى لطلاب الأستوديو من المخرجين . رشح المعلم الدارسين لشرح منهج الأستاذ ستانسلافسكـــى للطلاب الجدد المتقدمين ، بتدريبهم تطبيقاً على المواقف المسرحية . وفى الســـنة الثانـــية ، يبدأ فى تدريبهم كمساعدى مخرج ، وهى الخطوات التعليمية الأولى للمخرجين المستقبليين .

وفى السنة الثالثة قدم الطلاب المخرجون مشاهد وفصول مسرحية من إخراجهم . مع متابعة تدريس ونشر منهج ستانسلافسكى للمتقدمين الجدد .

وفى السنة الرابعة امتحن الطلاب فى مسرحيات كاملة من إخراجهم .

رابعاً : قوانين العرض المسرحى

تميزت استوديوهات المخرجين بالتعليمية التى كانت غائبة تماماً عن مسارح الاتحاد السوڤيتى. وهذه التعليمية الفنية هـــى الـــتى أوجـــدت قوانين العمل المسرحى . ويتضح من دراسة مسرح ڤاختنجوڤ أن المخرج هو صاحب الواجبات ومنفذها فى العرض المسرحـــى . وهـــو المسئول عن

تنظيم المسرح الذى تُمثلّ مسرحيته على خشبته ، ليوافق كل متطلبات المسرحية من دخول وخروج ، ومنذ البدء والانتهاء . بل وأحياناً كثيرة قبل هذا البدء وذاك الانتهاء .

فإذا ما تم العرض المسرحى . فإن المخرج لا يتخذ من خشبة المسرح مكاناً لاقامته . له الحرية أن يستقبل الجماهير أو أن يفعل أى شيء . فالمسرح يتسلمه مدير خشبة المسرح ليُنفذ كل تعاليم الإخراج وفى أمانة بالغة .

خشبة المسرح ليست طريقاً مشاعاً مفتوحاً لأى كائن من كان داخل المبنى المسرحى . ليس من حق أحد أن ينقل شيئاً أو أخباراً للممثلين الذين يُعدّون أنفسهم لتقمّص أدوارهم على المسرح . تغيير أى عنصر أو ديكور أو إكسسوار أو كلمة أو إيماءة فى العرض المسرحى هو من كُبرى الجرائم فى العمل الفنى .

ليس من حق المخرج نفسه إزعاج الممثلين قبل العرض بملاحظات تجاوزوها . فمكان هذه الملاحظات هو جلسات التدريب للتصحيح بعد العرض فى اليوم التالى صباحاً . وفى زمان غير زمن العرض المسرحى .

من بدء العرض فى السابعة مساءاً — ميعاد رفع الستار فى الاتحاد السوفيتى — وحتى الحادية عشر مساءاً ، زمن انتهاء العروض الشيكسبيرية الطويلة ، غير مسموح بإزعاج الممثلين بأية ملاحظات أو أخبار أو توجيهات أو خطابات .

والمخرج يُتابع أغلب العروض يومياً من صالة الجمهور . فهذه هى مهماته الأولى بعد تقديم العرض المسرحى . حفاظاً على حدود وقيم الإبداع الفنى للمسرحية والمسرح .

هذه قواعد تربية مسرحية . يا حبذا لو أُفردت لها مادة علمية فى معاهد الفنون المتخصصة .

خامساً : مسرحية الأميرة توراندوت . الأستوديو الثالث

فى ٢٨ فبراير عام ١٩٢٢ يُقدّم الاستوديو الثالث (رقم ٣) مسرحية الأميرة توراندوت ، التى توصف بأنها (حكاية جنيّة) . والعرض المسرحى وهو نتيجة جهد فنى طويل الأمد بدأ عام ١٩٢٠ م وانتهى عام ١٩٢٢ م ، وهو نفسه يمثل أعظم أعمال المعلم فاختنجوف فى المسرح السوفيتى .

تذكـــر الممثلة السوفيتية أنّا أوروكّــو ANNA OROCKO التى قامت بدور البطلة أدلما ADELMA فى كتاب (معمل ڤاختنجوڤ)[9] " حاولنا فترة طويلة إقناع يفجنى باجراتيونيڤتش أن يضع حكاية الجنّية فى الريبرتوار . فى البداية وافق على ذلك . ثم سحبها من برنامج الأستوديو بحجـــة أن موضوع امـــرأة مجنونـــة لا ترغب فى الزواج غـــير مناسب لما بعد الثورة . بعدها قرأ ڤاختـــنجوڤ كتاباً عن الممثلين الايطاليين . وعندما عاد لنا قال (سنُمثل مسرحية عجيبة ــ حكاية جنّيّة ــ) اخترت نص جوزّى GOZZI وليس نص شيللر . ولمعت أفكار الأستاذ وفاض خياله . وفى ليلة واحدة رسم لنا كل خطة العرض " .

١ ـ خطة الإخراج المسرحى .

قامت خطة المعُلم ڤاختنجوڤ على العناصر الفكرية التالية :

أ ــ ليس نص شيلر .

ب ــ الارتجال . الاقتراب من المتفرج (عن طريق الكوميديا الايطالية) .

جـ ــ صدق المعاناة فى كل الأشكال والمواقف (تذكّرْ أريك ERIC الرابع عشر)[10] .

د ــ مشـــاهد الأُبّهـــة والغرور . حِسُ الدعابة وروح الفكاهة ، تصمت أحياناً لتعطى مكانها فى المسرح إلى الدراما لعدة دقائق معدودات ، أو إلى التراجيديا لدقائق أخرى .

هـ ــ معرفة مهنية خالصة للممثلين . أصوات ناصعة مُجوّدة تجويداً مصقلاً . نُطق سليم مائة فى المائـــة . حركة رشيقة . وفى الداخل ــ وجدانيات ــ امتلاء شعورى بلا حدود . (على غرار تفسير ستانسلاڤسكى) لموزارات وساليرى MOZART & SALIERI) .

و ــ القصة ، حلم من نسيج الجمال .

ز ــ ومرة أخرى ، ارتجال ، أحاسيس وانفعالات مخلصة خالصة ، إتقاد وتوهّج محتدم بالانفعال ، حب فكه فى اتجاه المتفرج .

٢ ـ تشريح المسرحية .

بيّن ڤاختنجـــوڤ للمشـــتركين فى العرض المسرحى العلاقات المشتركة بين الحياتين الروسية والإيطالية ، وبخاصة احتفاظ كل من الإنسان الروسى والإيطالى بخصائص الفكاهة والجو المرح ، بل والـــتفاؤل . كذلك فهو هنا وهناك طيب القلب صادق النية حسنُ السريرة ، يُصدّق كل شىء .

ويــتحدث المُعلم عن بُرتقال (مسّينا MESSINA) الايطالية . وعن قشرة البرتقال التى يُكوّن الايطالــيون منها أشكالاً شتى FIGURES من الناس والملوك والسمك والشحاذ وغير ذلك من أشكال مضحكة ومُمتعة .

متفرج اليوم ، ماذا يمكن أن يُشبع رغبته ؟ ماذا يُقدم لــه ؟ سمــع هذا المتفرجَ عن الحرب الأهلــية لكنه لم يعش أحداثها . إن مسرحية (الأميرة توراندوت) من خلال قصة ، تستطيع أن تُقــدم لــه طلباته البصرية فى الامتــاع علّه يُحسّ صراع الخلق مع بعضها البعض من أجل لذة الانتصار ، من أجل المستقبل . إن المسرحية تُصبح وفق هذا التفسير الحُلم بالمستقبل .

هــذا التشــريح لا يُغفل أن الدراما متوسطة الحال الدرامى . لكن المسرح يستطيع — إذا تمســك بتفســير الحيــاة — أن يُصقــل من العلاقات الفنية ويُثرى من خطوطها فى أى عرض مسرحى . بمثــل هــذا المنطــق يتقدم المسرح إلى الأمام . كان المعلم لا يفصل بين عمل الممثلين وتشريح المسرحية . بل كان كثيراً ما يُمثل للممثلين أجزاءً من أدوارهم لإبراز هذه العلاقة .

وَضَــع تشــريح المسرحية فى اعتباره (حالة ممثلى الأستوديو) وجماهير الثورة التى جاءت لتشاهدهم فى أدوار جديدة وجهد فنى كبير . فرقة مسرحية أبطالها أُناس عاديون ، تماماً كأى واحد مــن الجماهير المشاهدة . فإذا ما بدأ التمثيل تغيّر كل شئ ، وتلوّن كل شيء أيضاً على المسرح . ومــع ذلــك فداخل هذا التغيّر وفى إطار هذا التلون ، يظهر حب الممثلين للجمهور ، لأن المادة المعروضة تهم المشاهدين والفنان العارض لها فى آن واحد . الإثنان معاً (المشاهد والممثل) يكرهان معاً ويحبان معاً كذلك . وهو ما يُحقق نسيجاً فلسفياً واحداً للعرض المسرحى ، يعرض علاقة بين الفــنان والشــعب . ومهمة الفنان أن يرد على كل استفسار يرغب فيه المشاهد ، حتى ولو كان الاستفســـار خارج خشبة المسرح . بهذا تقرُب المسافة بين الناس والفنانين . وعلى ما تقدم .. فقد كان لابد من الدخول إلى معالجة خصائص الشخصيات فى المسرحية .

يُركز المعلم فى تشريحه على الفروقات بين الشخصيات وبعضها البعض . ليوضّح العلامات والأمــارات الــتى تُميز كــل شخصية عن الأخرى . ما الفرق بين تارتاجيلا TARTAGILA وبنتالون PANTALONE ؟ وغيرهما وغيرهما . قليل من التفسير الاستشارى فى الشخصية هذه . وكثير من السكرتارية فى سلوك الشخصية الأخرى . تحديد متواصل لسلوك الشخصيات بما يُبلور

من تصرفاتهم على المسرح فى غير تقليد أو تكرار لواحدة منهن . وفى تحديد لـ (معالم) الإنسان ذاتـه . ويساعـد المعلم علـى التشريح للحوار الذى يفصل بين مستويات الشخصيات وبعضها الـبعض . كل شخصيته تحمل مفاتن خاصة بها ، والعظمة حقاً فى كشف هذه المفاتن وإبرازها فى الشخصيـة . شخصيـات تركيبيـة (سينتاتيك SYNTHETIC) ، مزيج من الرقص والغناء والتمثـيل . شخصيات تعزف مقطوعات موسيقية متباينة التأليف والنوتة الموسيقية ، لسان واحد بعدة لغات مختلفة .

تظهـر الشخصية وتبدأ فى الوضوح عند المتفرج من حوارها وحركتها ومن طبيعتها ، ومن عناصـر مرئية أخرى مثل خصائص معينة كالمرح أو الشك أو الخُبث أو الصراحة أو الصدق أو الكذب .... إلخ . ومُقرِّر الشخصية على المسرح هو الممثل وحده ، وليست علامات الشخصية ، لأن الممـثل هو بذاته الصانع لهذه العلامات ، وهو التوحيد القادر على إبرازها من عدمه . لذلك فكـل شخصـية تتطلب متطلبات عامة ومتطلبات خاصة لإتمام التواجد لها على المسرح . حرية انطلاق الكلمة ، الكلمة الصادقة الحس ، الكلمة ذات الثقل الفنى ، الكلمة التى تُرى كما تُسمع ، أى تؤثـر فى نفس المشاهد . الكلمة المحدودة بالمعانى والمحددة بالفائدة . الكلمة التى تحمل التعبير ، والتعـبير هـنا هو أفكار الكلمة والعبارات اللفظية . الكلمة الرشيقة بعيداً عن التجريح وخدش النفس البشرية . وأخيراً ، الكلمة الطبيعية غير المحشورة أو المستجلبة بالقوة على الموقف المسرحى. ويبقى بعد ذلك على الممثلين أن يُسوّروا كل ما تقدم بشىء جليل وهام . وهو (تصور الشخصية CONCEPT) . هـذا التصور أو الشكل أو الصورة الذهنية الخالصة التى تتواجد فى كل لحظة وهمسة وهمهمة وحركة عند الممثل من بداية الشخصية إلى مُنتهاها . وهو ما يُحوّل كل جهد الممثل إلى شخصية مسرحية مرسومة رسماً سيكولوجياً يبرز فى الأداء والحركـة والسلـوك والانفعـال والتصـرفات . هذه (التركيبة) النفسية لابد لها من (حالة عامة) أو مزاج معين حتى تستقر فيه نفسياً . فما هى هذه الحالة العامة يا تُرى ؟

إنها المزاج الشخصى GENERAL STATE OF HEALTH . التى ينبع منها كل شىء عـلى المسرح . فجلسة التدريب عيد وليست واجباً أو عملاً وظيفياً . وهذه فروق وظيفة الفنان عـن الوظائف الأخرى فى فلسفته للوظيفة أو المهنة . والفنان الذى يستعمل فى هذه المهنة الايقاع

والمزاج والصوت والتعبير والانفعال والفكاهة والنطق البارع السليم ، يعرف ماذا يريد تحقيقه فى الحياة من المهنة .

٢ ـ المناظر والديكور .

لم يشاهد ڤاختنجوڤ الأماكن الأصلية لأحداث الدراما (الأميرة توراندوت) . وهو لذلك يُعمل الخيال الفنى فى تصميمات المناظر والديكور المسرحى . فى جلسة السينوجرافيا الأولى التى حضرها جورتشاكوڤ ، يُحدد المعلم أهميات المعالم للديكور . مجموعات كثيرة من إصيص الورود . النوافذ تُغطيها الزهور من كل صنف ونوع . الحائط يمثل حياة الطبقة المتوسطة فى المشاهد الخاصة بهذه الطبقة . كرسى الفوتيل للجد العجوز . صور الأجداد والعائلة . وكل شىء نظيف وبسيط . هذا عالم واحد فى المسرحية .

وفى العالم الثانى ، عالم شخصيتى الرئيس ، وليدى ميلفورد LADY MILFORD . عالم مناقض لما سبق . هنا الألوان الذهبية الخالصة ، وطراز الباروك BAROQUE . والمرايا الكثيرة ، والخطوط المتعرجة ، وباروكات الشعر على الرأس . صورة بيضوية إهليلجية OVAL ، مرآة لعصر الباروك . سلالم تقود إلى الحجرات ، حوامل للشموع . المرايا تعكس عمق المكان وتزيد من الخداع البصرى . لذلك كان اختيار جوزّى . فهذا العالم لم يتصوره شيللر فى أى من مسرحياته أو تاريخياته . إن عالم جوزّى يحتمل اللون السماوى الصافى الزرقة (الأزُوَرْدى AZURE) لم يكن المُعلم يعرف شيئاً عن الصين . لكنه يجرى فى تخيله وراء ما اقترحه الايطالى جوزّى . وفى تغيير المناظر ، يُبرمج تغييراً لحلمه القديم فى إبراز قوة وجهد ممثلى الاستوديو الذين يعتمدون على أنفسهم فى كل شىء داخل مسرحهم التدريبى . وقد حقق المعلم من صورة الديكور المسرحى أطرافاً ثلاثة . السماء الزرقاء الصافية فى الأعلى . والصين على خشبة المسرح ، وحولهما تلفهما ايطالياً .

لم يستعمل قماش الكتّان LINEN الذى كان شائعاً استعماله فى تغطية خشبة المسرح فى المسرحيات . وهو التقليد الذى أوجده ستانسلافسكى لأول مرة عند إخراجه لمسرحية شيكسبير (الليلة الثانية عشر) فى استوديو رقم (١) فى مسرح الفن . والوضع فى توراندوت يختلف اختلافاً تاما . ديكورات خفيفة لكنها موحية بالباروك بالغ التعقيد . مناظر توحى فقط بحدثية المنظر وليس بالتفصيلات فيه . صور صينية للبيوت والمعابد والحوائط تُقطّع وتُلصق إلى

جانــب بعضها البعض . إلغاء لكل تجسيد للمناظر أو الديكور . هذه الايحائية تتناسب مع الممثلين الشــباب وتــرتفع بأعمــالهم إلى مسافات عليا . اقتباس لثلاثة أو أربعة خطوط من أسلوب فن التشكيل الصينى . الدائرة ، السقف ، الباغودة PAGODA ، المعبد الصينى متعدّد الأدوار .

وإذن ، فــالملابس تــأخذ الطــابع العصرى ، إلى جانب بعض المهمات المسرحية وأدوات الإكســـوار ذات الطابع الصينى ومن البدلة الرسمية السوداء (الفراك FRAKK) التى كان قد انتهى أوانها وأوان استعمالها بَعد الثورة الروسية ، كانت ملابس الشخصيات الرجالية ، إضافة إلى رمز فى الزى ، يناسب الشخصية المسرحية فوق الفراك .

٤ ـ الموسيقى .

بصفة عامة وأساسية تلعب الموسيقى دوراً عضوياً فى مسرح ڤاختنجوڤ . وهو لا يعترف بما يُسمَّى (الوحدة النوعية) فى الموسيقى . بمعنى أنه يُوظِّف كل الأنواع الموسيقية ـــ مهما اختلطت وتباعدت ـــ لخدمة الموقف المسرحى . فهو يستعمل الموسيقى السيمفونية ، وأجزاء من الأوبرا إن دعا الحال ، والموسيقى الرومانسية العاطفية ، والأغانى الشعبية ، والموسيقى الشعبية ، والرقص .

وتُمثل الموسيقــى فى مسرح ڤاختنجوڤ مكاناً عضوياً لكل مشهد أو فصل من الفصول فى العرض المسرحى . ولا يعتبرها أداة تزيين أو حلية أو تجميل أو قطعاً ملصوقة بجانب الحوار . لكن أهميتها فى عروضه تكمن فى شخصيتها بالنسبة للمفهوم الدرامى ذاته .

وفى عرض (توراندوت) يعهد بالموسيقــى إلى المؤلفــينْ المــوسيقييْن سيزوڤ SZIZOV وكوزلوفســكى KOZLOVSZKIJ لترفع الموسيقى من أزر التمثيل وتشد من عضد الممثلين فى مشاهدهم بالتآزر مع إيقاعه ، وإيضاح أهميات ومراحل أدوارهم . فى بداية العرض يدخلُ الممثلون عــلى أنغــام الموسيقى المصاحبة فى حالة شبيهة ببداية عروض الســيرك أو بداية افتتاح العروض العسكرية الاستعراضية . ويطلق المُعلم العنان للتفاعل بين التمثيل والموسيقى ،لميلاد (إيقاع) سريع على المسرح يتطلب تغييراً سريعاً وانتقالات موسيقية أكبر وتونات تتلون وتتبدل . بشرط أن تكون كــل هــذه (الحــركات الموسيقية) مناسبة سيكولوجيا للواجب الدرامى . حتى كانت المازورة الموسيقية لا تستقر طويلاً . وتغيّر اللحن كل دقيقة ودقيقة ونصف . سواء فى الموسيقى المعزوفة أو فى الأغانى المصاحبة .

وكان لابد للممثلين بعد ذلك — عبر التدريبات — أن يتقبلوا ويقبلوا المعايشة الموسيقية من بداية الطريق . وأن ينتقلوا — عبر الموسيقى — إلى الريتم المتغيّر ، ما بين ريتم عنيف وحشى عاصف WILD إلى أنواع أخرى من الأرتام تُناسب مواقف الكوميديا ومواقف التراجيديا والمواقف الليرية فى المسرحية . حتى أضحت موسيقى المسرحية موسيقى شعبية فى كل أنحاء الاتحاد السوفيتى .

سادساً : فنيّات مسرح ڤاختنجوف

يحدد مسرح المُعلِّم ڤاختنجوف فنيات مسرحية ، نرى من الواجب الإشارة إليها باعتبارها قواعد جادة يمكن لأى مسرح أن يهتدى بها . فهى فى مفهومها قواعد أساسية فى مهنة المسرح .

١ - توزيع الأدوار فى المسرحية .

أ — توزيع الأدوار المسرحية على الممثلين هو من عمل المخرج المسرحى فإذا لم يحضر الممثل المختار للدور ، لجأ ڤاختنجوف إلى المباراة على الدور من بين بقية الممثلين . أى ممثل من حقه دخول المسابقة لتمثيل ونيل الدور . وحظر المعلم على الطلاب المخرجين للمسرحيات دخول هذه المباراة .

ب — تختار لجنة المحكمّين الممثل المتسابق ، بعد تأدية أجزاء طويلة من الدور تسمح للجنة بالحكم على اقترابه ونجاحه فى الترشيح للدور . وكل أعضاء الاستوديو يمثلون لجنة التحكيم . والقرار بأغلبية الأصوات .

جـ — إذا اختلفت الآراء أو تعادلت . فالمخرج هو صاحب الحق فى ترشيح الممثل الثانى الذى سيمثل الدور .

د — ليس هناك إجبار لاختيار واحد من المرشحين لدور من الأدوار . ومن حق لجنة المُحكمين أن تُعلن أن لا أحد يصلح للدور .. لاحياء فى العلم .

هـ — لا انتظار لرأى المتغيبين عن جلسة التحكيم من أعضاء الاستوديو . فغيابهم هو سقوط لحقهم فى التحكيم . والمسرح لا ينتظر أحداً .

٢ ـ نظام العروض المسرحية .

أ ـــ بدايـــة العـــرض حسب التوقيت المُعلن للجماهير أمر لازم . ولا تبرير لتجاوزه مهما كانت الأسباب . والمتأخرون لا يصعدون على المسرح بعد ذلك .

ب ـــ غير مسموح للنظارة المتأخرين بالدخول إلى صالة الجمهور . وعمال إجلاس جماهير الصالة يُعاقـــبون فى حالة تجاوزهم هذه التعليمات والنظم ، وباب دخول الجمهور يُقفل تماماً قبل عرض المسرحية بدقيقتين .

جـــ لابد من الإعلان عن معانى أجراس التنبيه للممثلين وللجمهور كذلك .

د ـــ تصفيق الجماهير فى العرض المسرحى هو علامة الاتصال بين المتفرج والممثلين . وما هو عامل نفسى هام وعلاقة جيدة بين الممثل والمتفرج .

لكـــــن .. وحـــتى لا تُصاب هـــذه العلاقـــة بالخطل أو التوتر أو حتى الخطأ حفاظاً على المسرحية ، فإن الممثلين لا يُحيون الجماهير إلا بعد إنتهاء نزول ستار نهاية العرض المسرحى . ويُقدّم المُعـــلم تجربة حية لتحية الجماهير فى عرض (توراندوت) . وهو يستهدف إيصال العرض حياً بلا اهتزازات تعصف بالعرض نفسه . وهو يعترف أن هذه التجربة مستقاة من تجارب عروض سابقة فى عرضى (الحفلة ـــ ومعجزة القديس أنطون) .

يقترح المعلم فى بروتوكول التحية ، فى نهاية العرض ، أن يدخل الممثل الذى عليه دور التحية كالجـــندى النشـــط فى أجمل العروض العسكرية . وعندما يصل إلى مكانه أمام الجماهير ، فإنه ـــ وبجدية وعسكرية بالغة ـــ ينحنى انحناءة كاملة ∩ على شكل رقم (٦) احتراماً لهذه الجماهير . ولا تكـــرار فى شكل التحية ولا فى أماكنها على المسرح . لا حاجة للغمز واللمز من الممثلين بعيونهم للألواج أو إلى أعلا . هذه العادات السيئة فى مفهوم تحية الممثلين التى خلّفها للممثلين عصر الملك الفرنســـى لويـــس الرابع عشر لتناسب الطبقات العليا من النظارة . فرض المُعلم علـــى المسرح الروسى أن يُقدم تحية جادة ، بعيدة عن عصور النبالة والنفاق التمثيلى . وإذن ، فلا دخل للتحية بـــدور الممـــثل ومعايشته . الممثل الذى ينتهى دوره بالمرض ، ليس معناه أن يأتى بطئ الحركة فى مـــنطوق التحية . لم يكن يتعب المعلم من أن يُسدل الستار ويُمرن الطلاب على التحية مائة مرة ، ليعيد رفع الستار من جديد ، تعديلاً فى شكل ومضمون (تحية الجماهير) .

٢ ـ خطة العرض المسرحى .

تيسيراً على أفكار المخرج المسرحى . وتنظيماً للخطوات العملية ، التى تحدد ـــ ومن البداية ـــ منهجية العمل الفنى فى المسرح . فإن خطوات محددة لا يمكن تجاهلها يجب أن تكون فى موضع الاعتبار . وتتلخص هذه الخطوات فى التسلسل التالى :

أ ـــ تحريـــر عضلات الممثلين . وذلك بإطلاق عنان القوى العضلية لأجسامهم بتدريبات الليونة المختارة .

ب ـــ التركيز وتدريباته .

جـــ ـــ العقيدة فى الشخصية (أى الاعتقاد فيها) .

د ـــ تقوية دوائر الانصات (أى الاستماع للغير على المسرح) .

هـــ ـــ الواجب المهنى فى الشخصية .

و ـــ الحدث المؤثر (تصرفات الشخصية) التذكر والاحساس .

ز ـــ **TEMPO** التمبو . (أى درجة الحراة أو النشاط ، والسرعة الواجب اعتمادها) .

ويُحدد هذا التسلسل المدخل للخطة . أى مرحلة إعداد العمل .. أما المرحلة الثانية . فهى مرحلة طريقة العمل .

وتتضح فيها أعمالها فى نقطتين محددتين .

أ ـــ النقطة الأولى

العلاقات . التشابك والمفارقات والتناغمات بين الشخصيات وبعضها البعض .

ب ـــ الظهـــور على المسرح . بمعنى الوجود الفردى للشخصية على خشبة المسرح لتأدية رسالتها الفنية .

والمرحلة الثالثة هى مرحلة التحليل الفنى

ويختلف مخرجون كثيرون مع سياسة فاختنجوف فى موقع وزمن هذه المرحلة . فمنهم من يبدأ التحلـــيل بعد إنجاز القراءة المسرحية الأولى للممثلـــين عامة كمقدمة فلسفية ومسرحية للأحداث والتاريخ والظروف والمبررات .

وعلـــى كـــل فالإخـــراج هـــو المسئول عن الترتيب حسب ما يراه صالحاً لفرقة الممثلين



A. K. Tolsztoj *Fjodor Joannovics cár* cimű drámája a moszkvai Művész Szinházban (1898)

Csehov *Ványa bácsi* cimű drámája a Moszkvai Művész Szinházban. Sztanyiszlavszkij rendezése (1899)



١ ـ القصير فيودور ياٌنوڤتش   ألكس تولستوى   مسرح الفن ـ موسكو
٢ ـ الخال ڤانيا   بإخراج ستانسلافسكى   مسرح الفن ـ موسكو



ومستوياتهم العلمية والدراسية والخبرة المهنية .

أمـا المـرحلة الـرابعة . فتختص بخلق الشخصيات المسرحية وتكوينها من كل زواياها . وعناصر هذا التكوين .

٤ ـ تطبيق منهج ستانسلافسكى فى مسرح ڤاختنجوف .

كان ستانسلافسكى ـــ ولا يزال ـــ هو الأب الشرعى للمسرح العالمى الحديث . حقيقة أن مـــدارس كـــثيرة قد جاءت بعده من الشرق ومن الغرب . إضافة إلى مدارس التمثيل فى الشرق الأقصى بخصائصها التاريخية العريقة والتى سبقت منهج ستانسلافسكى بقرون عديدة .

لكـــن الأمانـــة العلميـــة تقتضينا القول بأن أغلب كليات وأكاديميات الفنون فى العالم رقياً وتقدماً ، هى التى لا تزال تعتمد منهج ستانسلافسكى فى دراستها لفن التمثيل فى العصر الحديث .

وصحيح كذلك أن مايرهولد قد اختلافات جذرية مع أستاذه ستانسلافسكى . لكن . أين التقدم الفنى الذى لا يأتى بالثمر من الاختلافات والتباين ؟

لم يكـــن ڤاختنجوف يمثل هذا الشرود عن مذهب ستانسلافسكى كما كان مايرهولد . لكن الأخير قد عاش حتى عام ١٩٤٠ م . وقدم للمسرح العالمى فكرة (التياترالية) كما فاجأ المسرح بالآلـــية الحيوية التى كانت جذور مسرح جروتفسكى فيما بعد . وأعمال ڤاختنجوف فى الإخراج والأستوديو والدراسات التى نشرها والمحاضرات التى ألقاها تُقدم الدليل على اقترابه الحى والدائم من منهج ستانسلافسكـــى . ثم إن المنهج قـــد تعرض للهجوم والانتقادات بعد نجاح الثورة عام ١٩١٧ م ولم يـــتغير المُعلم ڤاختنجوف عن موقفه الفنى أمام الهجوم على الأستاذ ستانسلافسكى . وكتب عدة دراسات تكشف عن حقيقة المنهج وقوته وإشعاعاته التى كانت قد أخذت تشق طريقها فى بعض مسارح أوروبا .

تتلخص دراسات ڤاختنجوف على طريقة ستانسلافسكى فى النقاط الهامة التالية :

أ ـ المسرحية وتشريح الدور .

والمقصـــود عند ستانسلافسكى فى المنهج هو (المعرفة) . بمعنى معرفة الشخصية . إننا إذا عرفنا فى الحياة العامة شخصية ما " زميل فى العمل ، أو جار فى المـــنزل " . إذا عرفنا شخصية ما معـــرفة وافـــية . فإن ذلك يعنى أننا كونّا رأياً عنها .. عـــن مـــلامح الشخصية وعاداتها وذوقها

وتصـــرفاتها ومـــزاجها العام . ماذا تحب ؟ وماذا تكره ؟ إلى ماذا تستريح ؟ ومتى تغضب ؟ ....
وهكـــذا . لنتخـــيل بعض المواقف العامة التى يمكن أن تُلمّ بهذه الشخصية ، إذا كانت (المعرفة)
عمـــيقة وتستند إلى عناصر حقيقية . وكلما كانت هذه المعرفة دقيقة ، كان فهمنا لتصرفاتها إزاء
المواقف قريباً جداً إن لم يكن مطابقاً لسلوكها . بمعنى أننا (نُحسّ) ما ستفعله هذه الشخصية إزاء
المواقف العامة . وهذا الإحساس تحس به النفس (نفسُنا) فى الأذن بشكل غريزى غير تفكيرى .

والكاتب الدرامـــى الـــذى يُقدّم لنا فى المسرح الشخصيات تلو الشخصيات ، يقف نفس
الحالة . فهو كلما كان عارفاً بشخصياته فى الحياة ، كان أقدر على رسمها قريبة جداً من الحقيقة .
فـــإذا ما بدأ بهذه (الحقيقة) المعرفية فى الفصل الأول . فإنه فى العادة ما يصل بنفس الحقيقة إلى
صورة تأثيرية فى الفصل الأخير من دراماته .

ب ـ تصميم النظام الاستانسلافسكى .

أولاً : الجزء العام ..

١ ــ المسرح المعاصر .

ــ تعبير المسرح بصفة عامة . ويشمل

ــ مسرح الإيضاح **ILLUSTRATION**

ــ مسرح المعايشة بالحدس والبديهة **INTUITION**

ــ العمل الروتينى المسرحى (التدريبات وتكرارها) .

وتتعلق هذه النقاط باعداد الدور وتصميمه وطريقة الأداء .

٢ ــ نموذج الممثل **PATTERN** .

ــ قواعد التعليم فى طريقة ستانسلافسكى فى التمثيل .

ــ خصائص اللاوعـــى (العقل اللاواعـــى **UNCONSCIOUS**) ، والمقصود به (عملية الابداع) .

ــ صراع معرفىّ لإثراء المعرفة أكثر فأكثر .

ـــ تربيــة الممــثل . بمعنى الارتقاء بتقنياته الداخلية والخارجية .. أى الحسية الانفعالية فى الداخل ، والحركة إبرازاً فى الخارج .

٣ ـــ القُدرة العقلية أو الطاقة الإنسانية CAPACITY .

أى المواصــفات النفسية والصوتية والداخلية التى يُحددها ويضبطها الممثل .. وهى المعين الأول والوحيد لترقية طريقة فن التمثيل .

٤ ـــ طُرق التربية للممثل فى منهج ستانسلافُسكى .

ثانياً : جزء الميثودولوجيا METHODOLOGY .. علم المنهج .

ـــ الفكرة . بمعنى إيقاظ البراعة الفنية وتنشيط القُدرات . AWAKENING .

ـــ الانتباه العضوى على الأحاسيس ، للمساعدة على التأثير .

ـــ النموذج الفنى ARTISTIC CHARACTER .. بالعزم

ـــ الوجدان النفسى AFFECTION .. بالنفس

ـــ لحظة الإبداع .. بالروح .

ـــ طريقــة الأداء عنــد الممثــل . وهى حصيلةُ نهائيــة لجهــوداته فى الوقف والتنفس وإهاب الشخصية والصوت والحركة .. بالحوار المسرحى .

ثالثاً : الجزء التدريبى .. الممارسة PRACTICE .

ـــ العمل الشخصى والجهد الذاتى عند الممثل .

١ ـــ تدريبات الإنصات والاستماع .

ـــ خصائص الاستماع

ـــ موقف العضلات

ـــ التركيز CONCENTRATION .. لموضوع المشهد .

ـــ البراعة .. أو عدم البراعة .. فى الفن .

ـــ دائرة الإنصات والاستماع .. إلى أى مدىً ؟

ـــ تصرفات فيزيكية جسدية .

٢ ـــ تدريبات على قدرة خلق العلاقات .

— خصائص النفس أو الروح .. بالحيوية والنشاط .

— نَفَس الممثل الآخر أو الآخرين فى المشهد المسرحى .

— الحدث الداخلى .

— الواجب بأساساته الثلاثة (الحدث ، العزم أو العزيمة ، التنفيذ) .

— زيادة الطاقة ، وخفض الطاقة (لحظات التكثيف للأدوار المسرحية) .

— أسباب الحقائق ، وتشريح نفس الحقائق .

— الماضى .. (فى ظلال الشخصية المسرحية) .

— الحاضر .. (فى المقدمة أو فى الأمامية) **FOREGROUND** .

— أنا .. (أنا الممثل الحاضر فى الموقف المسرحى) .

٣ — تدريب على قوة التعبير (خاصية فنية)

— لون التأثير العاطفى .

— نظرية المشاعر .

— الشعور البسيط ، والشعور العام المكتمل .

— جذور الشعور .

— تأثير الشعور .

— نفس الممثل (كحسّاس مستجيب للمؤثرات الروحية أو الخارقة للطبيعة .. **PSYCHIC**) ، كمادة تركيبية للشخصية المسرحية التى يؤديها .

٤ — العمل الفنى .

١ — العمل الفنى فى الدور المسرحى .

— الوصول إلى الجوهريات والأهميات فى الدور أو الشخصية (تكوين الشخصية) .

— الإعداد النفسى للأهميات . ويتضمن :

أ — مقياس المشاعر .. أى قياس المشاعر المبذولة بدقة .

ب — الشخصية من الداخل .

— الإعداد الجسدى للأهميات .

ـــ تصوّر الخصائص الخارجية (التى يحملها الجسد من الخارج) .

ـــ نواة الشخصية المسرحية NUCLEATION .

٢ ـــ طُرق العمل

١ ـــ تشريح المسرحية .

ـــ القـــراءة الأولى للممـــثلين من المخرج أو المؤلف الدرامى . ويتضمن التحليل الأدبى . التحليل التاريخى . تحليل لما حول الحقبة التاريخية . التحليل المسرحى الفنى .

ـــ إيضاحات وتحليلات جانبية مُوسّعة .

ـــ خط الأحداث الأول . بمعنى المضمون الدرامى للمسرحية .

ـــ تحليل حوار النص المسرحى . وما خلف الجُمل والكلمات .

٢ ـــ تشريح الدور .

ـــ خصائص الشخصية فى المسرحية .

ـــ حقائق على الخصائص (بالتدليل على أجزاء من النص) .

ـــ بذرة الشخصية أو النواة الأولى .. بالبحث والتنقيب .

ـــ تحديد طريق الشخصية ومعاملاتها .. بالتصرفات الحدثية .

ـــ تحديد الماضى فى الشخصية .. كظلال للسلوك والتصرفات .

٣ ـــ الدراسة ÉTUDE .. للدراما .

٤ ـــ التدريبات المسرحية .

٥ ـــ العروض الفنية على خشبة المسرح .

أ ـــ الإعداد والتجهيز .

ب ـــ ملاءمة تقنية المسرح لتقنية العرض والمسرحية .

جـــ تنويعات على الدور .

د ـــ الاكتمال المسرحى فى فن التمثيل المسرحى .

هـــ ـــ تطور المسرحية والعرض بفعل تكرار العروض المسرحية .

٦ ـــ انتهاء أيام العرض المسرحى .

سابعاً التعليمية الأكاديمية

نعتبر التعليمية الأكاديمية هى الحد الفاصل بين فن التمثيل وفن رفع الصوت وجلجلته . بين قواعد مدرسة ستانسلافسكى بكل خطواتها ومراحلها ، والاضافات التى تبعت بعد ذلك على أيدى المجددين فى مهنة التمثيل ، وبين التهريج وادعاء الاحساس وخداع بصيرة الجماهير . أى باختصار بين المسرح واللامسرح . وتتجه القواعد الأكاديمية إلى تحديد العلمية فى المسرح فى أربع نقاط تحمى المهنة ، وتُنظم أصول الارتقاء بالعاملين من الممثلين ، وتقدّم فى النهاية عرضاً فنياً بكـــل معانى كلمة (الفنية) فى التعبير والنتيجة . ويحدد فاختنجوف هذه النقاط الأربع فيما يلى :

١ ـــ واجبات المدرسة الفنية .

٢ ـــ الواجب الرئيسى .

٣ ـــ الكلمة فوق خشبة المسرح .

٤ ـــ الموثوقية **AUTHENTICITY** .. فى فن المسرح .

١ ـ واجبات المدرسة الفنية .

مـــن المقطـــوع به فى العصر الحديث ، أن فن المسرح فى حاجة إلى أسس ومناهج التعليم المســـرحى وعلـــوم المسرح . ومن المؤكد أن المواد المسرحية التى يدرسها الطلابُ الذين يُعدّون أنفســـهم للمهنة الشاقة ، تساعدهم على الارتقاء فى هذه المهنة ، والتطور الذاتى من حالة الهواية الســـاذجة ، رغم كل ما فيها من صدق وعزم ، إلى حالة الاحتراف المنظم . وليس بالامكان على وجـــه الإطـــلاق تعلّم اتجاهات الابتكار أو الطرق المؤدية إلى نظرية الابتكار التى نص عليها علم الـــنفس الحديـــث ، داخل حدود الهواية أو التدريب العشوائى غير الموجَّه أو المقنن بعلوم العصر الحديث ، والمتصلة اتصالاً وثيقاً بالإنسان المعاصر سلوكاً وتصرفات ، وخبرات ومعلومات .

وإذن فلنضـــع السؤال . ما هو الإبداع التمثيلى ؟ إنه بكل اختصار للكلمة والعبارة ثراء نفسى داخلى عند إنسان ، يريد عبر فن التمثيل ، وبقدرة كامنة فى نفسه ، أن ينقله إلى الخارج ، ويعرضه على آخرين . وبتفسير علم النفس الحديث تُصبح هذه العملية رسالة فنية من الوجدان ، من مُرسل إلى مُستقبل .

والكذب على المسرح يُولد عدم الثقة فيما يقدمه مُوصِّلُ الرسالة الفنية ، وبالتالى لا يحدث الاستحسان أو التأثير . والتعليم الأكاديمى لفن التمثيل مهمتة تعريف الطلاب وإرشادهم إلى الطرق النظرية والعلمية للوصول إلى هذا الطريق الصعب ، وإلى الاقتناع بأن الكذب فى التمثيل يمكن ألا يقبلوه هم شخصياً .

والعلميــة فى التعليم الأكاديمى تُحقق معنى الابتكار ، ومراحل العملية الابتكارية ، وطرق الحكــم على العمل الابتكارى فى علم النفس . إن الأكاديمية تتيح فُرص خلق الظروف والدروس والتدريبات والمحاضرات والحلقات الدراسية والعروض التى تصل بالطالب إلى تحقيق معنى الابتكار فى فن المسرح .

إن كل ما يحدث على المسرح ليس شيئاً حقيقياً ، ولا حدثاً واقعياً . إنه بكل بساطة مسرح ، وتمثــيل فى تمثــيل . وإقــناع الجماهير المشاهدة بالموثوقية فيما يُقال على المسرح ، أمر غاية فى الصــعوبة ، عــلى المســتويين العقلى والنفسى ، وهنا تبرز صعوبة مهنة المسرح ، فى عمل الممثل وتعليمه خطوات العمل ، ووظيفة المسرح ، والظواهر النفسية ، والطاقة الإنسانية للممثل ، وطرق تدريــس فــن التمثيل ، وعلوم المنهج ، والتدريب والممارسة ، وقدرة خلق واستنباث العلاقات النفسية على الخشبة ، وتداخل الماضى فى الحاضر وتشريح المسرحيات والأدوار وأخلاق وسلوك المســرح الحديث . واجبات قد لا تجد الأكاديمية العلمية ظروفاً صالحة لتفصيلها وتحليلها بالتمام والكمــال . لكــنها قــادرة بلا شك على وضع طلاب الفنون على أول طريق المعارف العلمية المسرحية .

إن الاستمرارية فى الاستعداد للممثل .. الاستمرارية فى إبراز ومعايشة (التمثيل فى تمثيل) ، وما هو غير حقيقى أو واقعى ، هى هى نفس الاستمرارية الــتى تصــل فــى النهاية ــ وبالعلمية وحدها ــ إلى قبول المشاهدين لما قدّم ومثّل ، على أنه عين الحقيقة ذاتها .

هذه المسافة الواسعة ، هى تعليم قواعد وواجبات العلوم المسرحية أكاديمياً . إن الاستمرارية التى أشرتُ إليها ما هى إلا (لُعبة) مسرحية وسط ساعات العرض المسرحى طال أم قَصُر . وعلى الممــثل الأكــاديمى تقديم البرهان الأكيد على أن هذا التمثيل ، ما هو إلا صورة من صورة الحياة الحقيقية التى يحياها الناس . فالغيرة فى عطيل موجودة داخل كل منا بقدر مختلف . واشتهاء السلطة

فى نفـــس مكبث تعبث بقلوب ونفوس كثير من أشرار العصر الحديث ، الجانعين لشهوة التسلط وإيذاء الآخرين بالدسيسة مرة ، وبالقتل المادى والمعنوى مرات عديدة .

إذا ما وثق المشاهد ثقة كاملة بما يُقدَّم له من تمثيل ـــ بالمعنى المجرد ـــ فإن التمثيل لا يكون إبداعـــاً ، وإنمـــا يُصبح ضرباً من التضليل والخداع والبطلان HULLUCINATION . فالممثل علـــــى المســـرح (يُبدع) متبعًا مدرسة التمثيل ولا يمثل الواقع . أى أن يعيش دوره . وعندما (يضحك) الممثل فى دوره ضحكة (مدنية) كما يضحك فى الحياة ، فهو ليس بقادر على الإبداع فى ضحكة تخص الشخصية المسرحية .

العلاقات فى الحياة العامة تفرضها الحياة على الناس . والعلاقات فى المسرح من صُنع الممثل ومـــن ابـــتكاره وبالجدّية كل الجدية . الجدّية فى المسرح تعنى الاهتمام بشىء مُعين . والممثل ينقل التأثير ولا يلعبه أو يمثله . بمعنى أن ممثل دور المريض ، إذا تهاوى وتضاعف فى حوار المرض كما عند ڤولبون ، فإنه يقدم سذاجة لا تُقنع الجماهير . أما إذا مثّل ـــ وهو المريض ـــ محاولاته مغالبة المرض والانتصار عليه بإدّعاء تمثيل القوة على السير أو النهوض من سريره . فإن هذا (التمثيل) يؤدى بالمتفرج إلى الاعتقاد . أو بمعنى أصح الاستنتاج بأن الذى أراه أمامى الآن مريض حقاً . لماذا ؟ لأنه يصـــارع المـــرض . بذلك تتعمق الشخصية ولا يلعب المريض سلوك الضعف أو الهبوط ، كما لا يلعـــب القوى سلوك القوة والعضلات . إن الممثل مطالب بنقل التأثير الذى يستنتجه المتفرج من نفســـه ، دون مســـاعدة من تمثيل مزيف . وهنا تكمن العملية التعليمة للمدارس المسرحية ، وفى مقدمتها مدرسة الأستاذ ستانسلاڤسكى . لأن المتفرج فى النهاية يثق بما يثق به الممثل .

والتعليمـــية الأكاديمية هى مصدر الحقائق المسرحية ، وأساس التاريخ المسرحى . فما يصلح لدرامات تشيكوڤ أو إبسن لا يصلح بطبيعة الحال لمسرح برناردشو أو جوركى . والمذاهب الفنية تُقدم كثيراً من التنوير فى هذا الطريق . ماذا نحتاج ؟ وبأى قدر ؟ فى ميزان علمى دقيق .

وفى ظـــلال الأحكام العلمية للمهنة يتطور الطلاب الأكاديميون . وداخل قاعات الدروس الفنية يمثل الطالب دور الدراما وليس شخصيته الذاتية هو . وهو يسمع ملاحظات أستاذه المخرج دون عبقرية زائفة من عنديّاته . وعليه بعد ذلك أن يُوطّد نفسه ويُخضعها لقاعدة العلم المسرحى ، حتى لا يُغيّر من القواعد فيُخضعها إلى أهوائه وعبثه وهواه .

٢ ـ الواجب الرئيسى .

مهمـــة العملية التعليمية الرئيسية فى المسرح هى إعداد (العقل) . بمعنى صقل الفهم عند الطلاب الأكاديميين ليقدروا طوال حياتهم المستقبلية على اكتشاف أهم الأهميات فى المسرحية التى سيقومون بها . ويتطلب ذلك إعداداً مدرسياً ، وإعداداً ذاتياً من الطالب بالقراءة والثقافة والاطلاع والممارسة . واكتشاف الحدث الأول أو الهام أو العنصر المحرّك لأحداث أية مسرحية فى العالم لـــه قواعد ونظم وحدسيات . وبدون تعلّم هذه القواعد يحدث الخطأ فى التقدير . فيركز الطالب على قضـــايا درامـــية فرعية ويترك الحدث الأول أو الأصلى فى موضوع الدراما . وبدون العثور على الحدث الأول بحثاً وتنقيباً ، يفشل الممثل فى تكوين الدور ومراحله .

فإذا ما ركّز الممثل على حدث فرعى ـــ وأحياناً ما يحدث ذلك ـــ فإنه يرفع من قيمة محددة فى المسرحية ويفقد فى الوقت نفسه القيمة الكبرى . وتكون النتيجة أنه يرفع من قدره هو فى درره داخل القيمة المحدودة ، بينما يترك القيمة الأولى بلا عمل أو جهد أو تصنيع نفسى وعقلى .

٣ ـ الكلمة فوق خشبة المسرح .

كان البدء بالكلمة .

والمســـرح من أولى الخطوات فيه ، الكلمة النظيفة ، نُطقاً وتعبيراً ومعنىً ورسالة أخلاقية .

والكلمة عند الممثـــل هـــى الكلمة المنطوقة فى حالة من الضبط والدقة ACCURACY . وبعض الكلمات تحمل (الحب) فى إلقائها . والحب هنا فى الكلمة يرتبط بالأحاسيس التى يخلقها الممثل ، فى متابعة للخط الحدثىّ وفى بساطة ورونق جميلين .

ومـــع نفس الكلمة ، يتعامل النطق مع الأداء والإلقاء DICTION . أى البيان وأسلوب الكـــلام ، وموسيقية الصوت الصادر بالكلمة . وفى الشعر تغلب القافية والوزن الشعرى . وهى أحياناً كثيرة ما تُعطل أو تُبعد موسيقية الصوت وأسلوب الكلام . وما هو سيئ إذا ما ألقى الممثل فى المسرحية الشعرية مستسلماً للقافية والأوزان فى الشعر . وهنا يهرب المخرج بالوقفات المعارضة والمتضاربة مع الأبيات الشعرية وإيقاعاتها ، التى يفرضها قرض الشعر . والحوار فى الدور ينبع من الفكرة فى الدراما ، ولا يخرج حوار هكذا من الفراغ . فالتمثيل ليس الإلقاء . وفن التمثيل غير فن المُلقى . فالحوار يشترك هو الآخر ـــ وبدرجة كبيرة ـــ فى تحديد الشخصية المسرحية . إن الكلمة

الملقـــاة فى حاجة إلى الظهور المكتمل لها ، المؤثر حتى تكون مؤثرة هى الأخرى . فإذا لم نُقدّر وزن الكـــلمة معـــنىً وإحساســـاً مُحملاً وتعبيراً ضاعت الكلمة وفُقد معناها . لأنها تصير كلمة مجردة ABSTRACT .. عويصـــة غير تطبيقية . فتُصبح بلا طعم أو لون . وحتى تكون الكلمة شديدة المعنى FORTE فإنها لا تكون صياحاً أو همساً . أى تكون (موطن قوة) تماماً كالجزء الأقوى من السيف ، ما بين منتصفه ومقبضه . والكلمات التى يُلقيها الممثل فى بساطة تصير معدومة التأثير فى المســـرحية وفى الدور . والخيال هو أحد التحديدات للكلمة . هناك خيالان . خيال ثرى ، وخيال فقير . والأول هو الجيد لأنه يحمل موضوعية معينة ولا يقبل التعامل مع الفراغ .

تحدثـــتُ مسبقاً عن كلمات تتضمن الحب فى إلقائها أكثر من كلمات أخرى . وسبب ذلك وتفســـيره أن الـــدور المســـرحى يتعرض فى مواضع محددة إلى الإعلان عن المضمون الدرامى . والكـــلمات التى تمس هذا الإعلان هى القابلة للتعامل بالحب الشديد معها فى أى دور مسرحى . وهـــذه الكـــلمات المحبوبة سرعان ما تلتقى بالظلال والتناغم على حروفها وموسيقيتها . وفى حالة الإعداد النهائى لحوار المسرحية ، فإن الكلمات أو بعضها تصبح فى حالة من التميزّ البارز ، الذى يتطلب تقنية حسية وليست تقنية آلية أو ميكانيكية تفتقد إلى الإحساس والمشاعر .

والريتم يرتبط ارتباطاً عضوياً بالمنطق الداخلى . والسرعة أو البطء يتحدان وفق هذا المنطق ومتطلباته . وإذن ، وبعد مهمات الكلمة . ماذا نفعل تجاه ممثل لا يعرف الكلمة ، أو لا يحفظها ، أو يُمرّ عليها مرور الكرام ؟

٤ ـ الموثوقية فى فن المسرح .

كل ما يحدث ويجرى على خشبة المسرح لابد من الإيمان به إيماناً راسخاً .. أى الوصول إلى (حالـــة الاقتـــناع CONVICTION) به . ويجرى ذلك بالإعداد للعرض المسرحى .. وتحديداً إعداد (النفس) لذلك . والتدريب عليها طويلاً . وتنهال الأسئلة على الممثل من الداخل فى صور شتى .

— ما هى وجهة النظر بالنسبة للدور المسرحى ؟
— ما هى واجبات الدور . ومهماته ؟
— ما هو إطار الدور ؟

ـــ ما هى العلاقات تحديداً مع الماثلين على المسرح ؟

فإذا ما أجاب الممثل ـــ لنفسه ـــ عن هذه التساؤلات . يبقى السؤال الأخير .. ـــ من أنا.. وأين أنا ؟

والموثوقـــية فى المسرح تؤدى إلى الثقة .. ثقة الممثل بأفعاله وسلوكه فى العرض المسرحى . وصـــدق المعاناة يساعد العقيدة فى العمل . واللحظة المسرحية التى يؤدى فيها الممثل دوره ، هى لحظة الإخلاص وصدق الشعور ونقاء الإنفعال . هناك حقائق صغيرة ، وحقائق كبيرة فى كل دور طـــال أم قَصُـــر . المواقف المساعدة فى الدور تصحبها الحقائق الصغيرة ، ولب الدور هو الحقائق الكبيرة ما فى ذلك شك . والحقيقة النفسية الداخلية هى من الحقائق الكبيرة فى الدور ، وهى حقيقة عظمـــى كذلـــك . وهذه الحقيقة هى التى تحتاج إلى جهد فنى خاص للعمل على بلورتها وتقديمها للجماهير داخل حدود الدور . وكل لحظة ثقة فى المسرح هى موثوقية فى الجماهير . وكلما كان ما يُقدمـــه الممثل (تمثيلاً ومعايشة نفسية وجسدية) ، كلما كان الممثل يتغير إلى الحقيقة المسرحية . والعـــدو الأول لهذه الحقيقة المسرحية هو التبسيط والإيضاح . فليست هذه هى وسائل المسرح . هـــناك خداعـــات وأكاذيب تتحول فى العرض المسرحى إلى حقائق . المثال على ما نقول . يدخل الممـــثل إلى خشبة المسرح . فتُصفق لـــه الجماهير لطلعته البهية !! وهو ينحنى تحية ، أو رداً على تحيتهم . هذه حقيقة . لكن الأصل فيها هو الخداع . فالجمهور يخدع الممثل بتصفيقه . وإلا فهل لى أن أطرح سؤالاً علمياً . لماذا صفق الجمهور ؟ هل مثلَ الممثل دوره ؟ هل أجاد فأقنع المشاهدين ؟ لم يحدث شىء من هذا القبيل . وإذن فالتصفيق هنـــا ليس مبعثـــه العمـــل الفنى .. وهذا خداع وتضليل .

هـــناك طـــريقان للحقـــيقة ، أو للوصول إليها . الطريق الأول أن نعرف شيئاً فى العرض المســـرحى ، أو نتعرف على شىء لم نكن نعرفه فنُحسّه ، ونصل إلى الحقيقة عبر فهمه . والطريق الثانى . أن نتفاعل مع حدث محدد ، وبالمنطق وحده نتقبله ونُحس بحقيقته .

ويساعد فن التمثيل المقنن والأكاديمى على الدخول إلى عالم المعرفة المسرحية . وبهذا المستوى من الفن يمكن نقل الفَهْم إلى الجماهير وإخبارها بالمعرفة المسرحية . وكل ما على الممثل ، أن يمضى فى بحـــث وتنقيب دائمين وطوال أيام ووقت التدريبات ، فى شجاعة بالغة . وبلا توقف أو تباطؤ .

وما يعتقده الممثل اليوم حقيقة ، قد لا يصبح حقيقة فى اليوم التالى . إنه لمن السهولة بمكان العثور على الحقيقة فى الحدث الجسدى الفيزيكى ومن السهولة كذلك إبراز هذا الحدث . لكن الصعوبة حقاً تكمن فى ربط هذه الحقيقة الجسدية بالحقيقة النفسية الداخلية لممثل الدور .

ثامناً : الأدوار المسرحية لڤاخننجوڤ

أ ـ أدوار فى مسارح الهواة .

عام ١٩٠٠ م دور نسائى . دور أجافيا تيهونوڤنا AGAFIA TYIHONOVNA فى مسرحية جوجول .

١٩٠٩ م ٤ أبريل ١٩٠٩ م تمثيل دور بليوشكين PLJUSKIN فى مشاهد مسرحية مُعدّة عن قصة جوجول (الأرواح الميّتة) وتمثيل دور استيبان SZTYEPAN فى المشهد الأول من مسرحية جوجول (الخطوبة) . فرقة أ. أ. دارسكى . A. A. DARSZKIJ . المكان ـ ڤيازما VJAZMA .

١٩٠٩ م ٢٨ يناير ١٩٠٩ م . تمثيل دور الطالب ماجنيتسكى MAGNYICKIJ فى مشاهد من حياة الطلاب باسم (زينوتشكا ZINOCSKA) تأليف س . تيادولين SZ. NYEDOLIN . فرقة الدراما الفنية . ڤلاجى كڤكاز .

١٩٠٩ م ١٩ يوليو ١٩٠٩ م . تمثيل دور إيڤار كارينو IVAR KARENO فى مسرحية (فى بوابة المدينة) . تأليف ك . هامسون K. HUMSON دراما فى أربعة فصول . فرقة الدراما الفنية فى ڤلاجى كڤكاز .

١٩٠٩ م ٣٠ يوليو ١٩٠٩ م تمثيل دور دكتور أستروڤ DR. ASTROV فى (الخال ڤانيا) مسرحية فى أربعة فصول . تأليف أنطون تشيكوڤ . فرقة الدراما الفنية . ڤلاجى كڤكاز .

١٩١٠ ١٢ يناير ١٩١٠ إعادة مسرحية (فى بوابة المدينة) .

١٩١٠ ٣٠ أغسطس ١٩١٠ م تمثيل دور سلستين دوكلوس CELESTIN DUCLOS فى مسرحية (فى الميناء) . تأليف جى موباسان

G.MAUPASSANT . عـرض طـلاب مدرسـة أداسيف للتمثيل . المكان سيتشوفكا .

1911 ٣٠ مايو ١٩١١ م تمثيـل دور الموظف بلـيتز PLÖTZ فى مسرحية (نيران منتصف ليلة صيف) دراما فى أربعـة فصـول من تأليف هـ . شودرمان H. SUDERMANN . مسرح الفن . المكـان نوفجـورود NOVGOROD ، سگارسك SZEVERSZK .

1907 فى يومى ٢٥ . ٢٦ فبراير ١٩٠٧ م تمثيل دور جلانك GLANK فى مسرحية (فى المدينة) تأليف س . يوشكافتش SZ. JUSKEVICS . مسرحية فى أربعة فصول . المسرح الجامعى . جامعة موسكو .

1907 ٣١ يوليو ١٩٠٧ م تمثيل دور ياكوڤ إنمان JAKOV ENMANN فى دراما (أتسمعين إسرائيـل ؟) تأليـف أو . ديموڤ O. DIMOV . مسرح جروزنى الدائرى للدراما والموسيقى . ڤلاجى كڤگاز .

1907 ١٧ أغسطـس ١٩٠٧ م تمثيـل دور لادنيـف LADNYEV فـى كوميديا (هروب) . كوميديـا فـى ثلاثة فصول . تأليف مشترك س . راسوهين SZ. RASSZOHIN ، ف . بربرا جينسكـى V. PREOBRAZSENSZKIJ . المسرح الجامعى . جامعة موسكو .

1907 ١٩ ديسمبر ١٩٠٧ م تمثيل دور فريتز لوبهايمر FRITZ LOBHEIMER فى مسرحيته (الهمار الحب) دراما فى ثلاثة فصول للكاتب النمساوى آرثر شنتزلر ARTHUR SCHNITZLER (١٨٦٢/٥/١٥ — ١٩٣١/١٠/٢١ م) . فى المسرح الجامعى . جامعة موسكو .

1908 ١٥ فبراير ١٩٠٨ م تمثيل دور براچوكوڤ BEREZSKOV فى مسرحية (لُغز القلـب) تأليف أ. إيڤانوڤ I. IVANOV كوميديا فى ثلاثة فصول . مُعدة عن إحدى روايـات أنطـون تشيكوڤ بعنوان (الشرير) . فرقة سيتشوفكا SZICSOVKA للهواة . سيتشوفكا .

١٩٠٨ — ٢٢ فبراير ١٩٠٨ م إعادة تمثيل مسرحية (المسار الحب) . وتمثيل دور سفاتلوڤيدوڤ SZVETLOVIDOV في مشهد لأنطون تشيكوڤ بعنوان (كلكاس KALKHASZ) . المسرح الجامعي . جامعة موسكو .

١٩٠٠ — (الخطبة — كوميديا في فصلين اثنين) . ڤاختنجوڤ طالب في السنة الخامسة الثانوية في مدرسة ڤلاچي كڤكاز . VLAGYIKAVKAZI . تاريخ العرض ٢٢ يناير ١٩٠٠ م .

١٩٠٠ م — دور نساني . دور إلاجيا ياجورڤنا ELAGEJA JEGOROVNA في مسرحية أستروڤسكي (الفقر ليس عيباً — كوميديا في خمسة فصول) . في حفل تنكري . ڤلاچي كڤكاز .

١٩٠١ — الإخراج الأول لڤاختنجوڤ . مسرحيتا (الدب ، الخطوبة — أنطون تشيكوڤ). ڤلاچي كڤكاز .

١٩٠٢ — ٣ يناير ١٩٠٢ م . تمثيل دور الكيميائي تيخ TEICH في مسرحية (الناقص من الحياة — كوميديا في أربعة فصول تأليف مشترك لـ . بتشورين — كاندر L.PECSORIN - CANDER . طلاب الفصل السابع بالمدرسة الثانوية . ڤلاچي كڤكاز .

١٩٠٣ — ٣ يناير ١٩٠٣ م تمثيل دور ساڤوشكا SZAVUSKA في مسرحية (زكاة) كوميديا في أربعة فصول من تأليف إيڤان أندريافتش كريلوڤ (١٧٦٩/٢/١٣ — ١٨٤٤/١١/٢١ م) IVAN ANDREJEVICS KRILOV .

١٩٠٤ — ١٥ أغسطس ١٩٠٤ تمثيل دور ڤيلهالم VILHELM في مسرحية (المرضى — جرهارت هاوبتمان) دراما في ثلاثة فصول ، مسرح جروزني GROZNYIJ الدائري للدرما والموسيقى . ڤلاچي كڤكاز .

١٩٠٥ — ٢٥ أغسطس ١٩٠٥ م تمثيل دور الطبيب إدوارد مارتيوس EDUARD MARTIUS في مسرحية (فوائد الإنسانية) تأليف ف . فيليبي F. FILIPPI.

دراما في ثلاثة فصول . مسرح جروزني الدائري للدراما والموسيقى . فلاچي كفكاز .

١٩٠٦ ١٥ ديسمبر ١٩٠٦ م . تمثيل دور فلاس VLASZ في مسرحية (المصطافون) تأليف مكسيم جوركي . في المسرح الجامعي . جامعة موسكو .

١٩١١ م ٥ يونيو ١٩١١ م تمثيل دور (تادوس TADEUSZ ، في مسرحية (ثلوج) دراما في أربعة فصول من تأليف س . برزي بي ساڤسكي SZ. PRZYBYSZEWSKI . مسرح الفن . المكان نوفجورود ، سفارسك .

١٩١١ ١٧ يوليو ١٩١١ م تمثيل دور (ستوكمان STOCKMANN) . في مسرحية إبسن (عدو الشعب) . دراما في خمسة فصول . مسرح الفن نوفجورود ، سفارسك .

ب ـ أدوار في مسارح حكومية في موسكو .

١٩١١ م ٢٣ سبتمبر ١٩١١ م أول أدواره في المسرح الحكومي . دور عازف الجيتار الغجري في مسرحية (الجثة الحية) للدرامي ليوتولستوي . بإخراج مشترك قسطنطين ستانسلاڤسكي ، ف . نميروڤتش دانتشنكو . مسرح الفن . موسكو .

١٩١٢ ٨ يناير ١٩١٢ م . العرض الأول لم يُمثل ڤاختنجوڤ . وبعد العرض أُسند إليه دور (ملكة التمثيل) في مشهد التمثيل . بإخراج ثلاثي مشترك بين جوردون كريج ، ستانسلاڤسكي ، ليوبولد أنتونوڤتش سولارجسكي . مسرح الفن . موسكو .

١٩١٣ ١٥ يناير ١٩١٣ م لم يشترك في العرض الأول . لكنه لعب دور (جاكاب JAKAB) بعد ذلك . بإخراج ريتشارد بوليسلاڤسكي RICHARD BOLESZLAVSZKIJ [11] اشترك في مسرحية (أمل) تأليف هـ . هايرمانز H. HEYERMANS . مسرح الفن . موسكو .

١٩١٣	٢٧ مارس ١٩١٣ م دور الطبيب فى مسرحية موليير (مريض بالوهم) إخراج مشترك بين ستانسلافسكى ،الكسندر بنوا LEKSZANDR BENOIS [١٢] . مسرح الفن . موسكو .
١٩١٣	الإخراج الأول لفاختنجوف فى الأستوديو الأول رقم (١) . ١٥ نوفمبر ١٩١٣ م مسرحية (عيد السلام) لجرهارت هاوبتمان . الأستوديو الأول رقم (١) التابع لمسرح الفن . موسكو .
١٩١٤	١٧ مارس ١٩١٤ م . دور كــرافت KRAFT فى مسرحية (الفكرة) تأليف ل . أندريف L. ANDREJEV بإخراج نميروفتش دانتشنكو . مسرح الفن . موسكو .
١٩١٤	٢٦ مــارس ١٩١٤ م . أخـــرج مســـرحية بوريس زايتسف[١٣] BORISZ ZÁJCEV بعــنوان (لانــين ــ كوريــا LANYIN-KURIA) لطــلاب الاستوديو . موسكو ، كأستاذ مشرف .
١٩١٤	٢٤ نوفمبر ١٩١٤ م . دور تاكليتون TACKLETON فى مسرحية تشارلس ديكنـــز CHARLES DICKENS (معـــدة الجدجـــد فى النار) ، بإخراج بوريس سوسكفتش[١٤] . BORISZ SZUSKEVICS .
١٩١٥	٢٦ أبريل ١٩١٥ م أستاذ مشرف للإخراج فى عرض الأستوديـــو الأول رقم (١) لرواية تشيكوف المُعدة للمسرح (الصياد) ولأربعة مسرحيات قصيرة من نوع الفارس FARCE .
١٩١٦	ديســـمـــبر ١٩١٦ أســـتـــاذ مشـــرف للإخـــراج فى العرض الثانى لطلاب الأستوديو . (مسرحية الصياد) ، مسرحية جى موباسان (فى الميناء) . ثلاث مسرحيات قصيرة من نوع الفارس .
١٩١٧	مارس ١٩١٧ م . أستاذ مشرف للإخراج فى العرض الثالث لطلاب الأستوديو . مسرحية (الصياد) ، مسرحيـــة (أعداء) لمكسيم جوركى ، مسرحية (إيفان

ماتيافتش) IVAN MATJEVICS ، مسرحية (اللغة الصغيرة) ، مسرحية (ڤاروتشكا VEROCSKA) ، مسرحية (الأشرار) .

١٩١٧ ٢٥ ديسمبر ١٩١٧ م . لم يشترك ڤاختنجوف فى الافتتاح . لكن أسند إليه دور (المجنون) فيما بعد . اشترك فى تدريب الممثلين فى المسرحية (الليلة الثانية عشرة) على الأدوار الصغيرة . أخرج المسرحية الشيكسبيرية بوريس سوسكفتش بإشراف الأستاذ ستانسلافسكى . مسرح الفن . الأستوديو الأول رقم (١) .

١٩١٨ ٢٣ أبريل ١٩١٨ م . لعب دور برندل BRENDEL كإنقاذ للمسرح ليلة العرض الأولى وبعدها لمرض ممثل الدور الأصلى . مسرح الفن . الأستوديو الأول رقم (١) .

١٩١٨ ١٥ سبتمبر ١٩١٨ م أخرج دراما ماترلنك المعنونة (معجزة القديس أنطون) ، فى استوديو ڤاختنجوف .

١٩١٨ ٨ أكتوبر ١٩١٨ م الافتتاح الأول لمسرح هابيما HABIMA أستاذ مشرف على الإخراج لمسرحيات (الأخت ، الشمس ، الحادثة) . مسرح هابيما .

١٩١٩ لم يمثل جديداً ولم يُخرج كذلك .

١٩٢٠ إخراج مسرحية تشيكوف (الحفلة) . استوديو ڤاختنجوف .

١٩٢١ ٢٩ يناير ١٩٢١ م . إخراج مسرحية ماترلنك (معجزة القديس أنطون) فى المسرح الثانى لمسرح الفن . الأستوديو الثالث رقم (٣) .

١٩٢١ ٢٩ مارس ١٩٢١ م (إيريك الرابع عشر) لاسترندبرج . أخرجها ڤاختنجوف للأستوديو الثالث رقم (٣) فى مسرح الفن .

١٩٢١ ــ ١٩٢٢ م تدرّب ڤاختنجوف على تمثيل دور (السيد بيير) فى مسرحية ميهاى أوركنجول MIHALY ARKANGYAL . لكن المسرحية لم تُقدّم على المسرح . أخرجها بوريس سوسكفتش . الأستوديو الأول رقم (١) . مسرح الفن .

١٩٢٢ ٣١ يناير ١٩٢٢ م مسرحية الكاتب س . آن ــ سكــى S. AN-SKI بعنوان (ديــبوك DIBUK) . هابيما بإخراج ڤاختنجوڤ .. (ديبوك تعنى اسم الروح الطائرة من جسد إلى جسد آخر) .

١٩٢٢ ٢٨ فبراير ١٩٢٢ م إخراج مسرحيــة (الأمــيرة توارندوت) تأليف كارلو جوزّى[١٥] CARLO GOZZI . الأستوديو الثالث رقم (٣) فى مسرح الفن .

تاسعاً : تواريخ هامة فى حياة ڤاختنجوڤ

١٨٨٣ م تختلف مراجع كثيرة فى يوم الميلاد . فالبعض يذكر أنه وُلد فى أول فبراير ، بينما مراجع أخرى تشير إلى أن يوم الميلاد كان ١٣ فبراير ١٨٨٣ م .

مكان الميلاد : ڤلاجــى كڤكــاز (حــالياً تعــرف باسم أورجــونى كيــدز ORDZSONIKIDEZ . أبـــوه باجــرات ساركيــسوڤتش BAGRAT SZARKISZOVICS (المعـــروف باســم بوجــراتيــون سرجيڤـــتش BOGRATYION SZERGEJEVICS) ڤاختـــنجـــوڤ . وأمـــــه أولجا ڤاسيلياڤنا ليابچيڤا OLGA VASZILJEVNA LEBEGYEVA .

١٨٩٤ شهر أغسطس ١٨٩٤ م تقيد فى السنة الأولى بالمدرسة الثانوية . ويبدأ التمثيل فى المسرح المدرسى ، وطوال سنوات الدراسة .

١٩٠٣ يحصل على شهادة الدراسة الثانوية . يرسب فى الالتحاق بكلية الهندسة . ويتقدم للدراسة فى كلية العلوم بجامعة موسكو ، وينجح فى امتحانات القبول الجامعى .

١٩٠٤ سبتمبر ١٩٠٤ م يُحوّل أوراقه إلى كلية القانون . جامعة موسكو .

٩ أكــتوبر ١٩٠٥ م يــتزوج مــن ناجشدا ميهأيلوڤنا التى تعرّف عليها أثناء الزمالة فى المسرح المدرسى .

١٩٠٦ يونـــيو ، تـــتألف جمعية طلابْ ڤلاجى كڤكاز . وتُقدم الجمعية الطلابية عروضاً للتربية الشعبية للجماهير ، من إخراج الصغير ڤاختنجوڤ .

١٩٠٦ يُمثل مع فرقة المسرح الجامعى للتمثيل .

١٩٠٧ الأول من يناير ، ميلاد ولده سرجى SZERGEJ .

١٩٠٧ يولــيو وأغسطس ، تظهر أولى مقالاته فى صحيفة TYEREK (تياراك) التى تصدر فى بلدته ڤلاچى كڤكاز .

١٩٠٨ ــ ١٩١٠ م رئــيس اتحــاد طلاب جامعة موسكو . ويعرض فريق المسرح الجامعى عدة مسرحيات فى ڤيازما ، سيتشوڤكا SZICSOVKA وقُرى أخرى كثيرة .

١٩٠٩ يُقضّــى الصيفى فى بلدته . وفى أجازة الصيف يكتب مقالين جديدين لصحيفة TYEREK .

١٩٠٩ يُقيد اسمه فى مدرسة الكسندر أداسيڤ للتمثيل فى مدينة موسكو .

١٩١٠ يســافر فى ٢٧ ديســمبر ١٩١٠ م إلى بــاريس كمساعد للمخرج المسرحى سولارچسكى ، لعرض مسرحية ماترلنك (العصفور الأزرق) على مسرح رى يان RÉJANE .

١٩١١ ما بين ٣٠ من يناير ، ٨ فبراير عام ١٩١١ م يزور كُلاً مــن لــوزان وچنيف وزيوريخ فى سويسرا . وبرن وميونيخ فى ألمانيا . ومن باريس عبر ڤينــا يعود إلى موسكو .

١٩١١ فى ٤ مارس ١٩١١ م يتقدم إلى مسرح الفن . وفى نفس اليوم يقابل نميروڤتش دانتشنكو .

١٩١١ ١١ مارس اللقاء الأول مع الأستاذ ستانسلاڤسكى فى مسرح الفن .

١٩١١ ١٢ مارس ١٩١١ م يُكمل تعليمه الفنى فى مدرسة أداسيڤ للتمثيل المسرحى .

١٩١١ ١٥ مــارس يُقبل كــ (زميل) ، وليس عضوا فى مسرح الفن بموسكو (تحت التدريب على الأدوار الصغيرة) .

١٩١١ ما بين ١٩ مايو ، ٣٠ يوليو (فترة الأجازة الصيفية فى المسرح) وبتصريح من إدارة المســـرح ، يُكــوّن مع بعض (الزملاء) فرقة مسرحية صيفية لعروض فى نوڤجورود ، سڤارسك .

١٩١١ أغسطس ١٩١١ م يبدأ فى العمل بمنهج الاستاذ ستانسلاڤسكى فى مسرح الفن.

١٩١١ في ٣ سبتمبر ١٩١١ م يبدأ تعليم التمثيل في مدرسة التمثيـــل الخاصة (صوفيا هاليوتينا) SZOFIA HALJUTYINA . ويستمر في التدريس هناك حتى عام ١٩١٥ م .

١٩١٢ مـــا بـــين شهري يونيو وأغسطس ، يسافر إلى البلاد الاسكندنافية .. السويد ، النرويج ، الدانمرك .

١٩١٣ ١٥ يـــناير : العـــرض الأول لمسرحية (أمل) للأستوديو الأول رقم (١) في مسرح الفن .

١٩١٣ ٢٣ ديسمبر ١٩١٣ م ، يُرشح لقيادة استوديو الطلاب .

١٩١٤ ٢٦ مارس . عرض مسرحية (لانين ـــ كوريا) وسقوطها على المسرح . يؤجر مكاناً لاستوديو الطلاب في شارع منسوروف لإجراء التدريبات فيه . ويسكن مع عائلته في نفس مكان الأستوديو حتى عام ١٩١٨ م .

١٩١٧ في مارس يتحول اسم الأستوديو إلى (استوديو ڤاختنجوف) . ويقدمون العرض المسرحي الثالث للأستوديو .

١٩١٨ في صيف ١٩١٨ م وبناء على طلب ستانسلاڤسكي ، يعمل ڤاختنجوف مع فرقة استوديو هابيما (فرقة مسرحية تقدم مسرحياتها وعروضها باللغة العبرية) .

١٩١٨ افتتاح مسرح الشعب بمسرحيتين من ذات الفصل الواحد .

١٩١٨ ـــ ١٩١٩ يقود استوديو أنتولي جونست .

١٩١٩ ٦ يناير ١٩١٩ م . العملية الجراحية الأولى لڤاختنجوف .

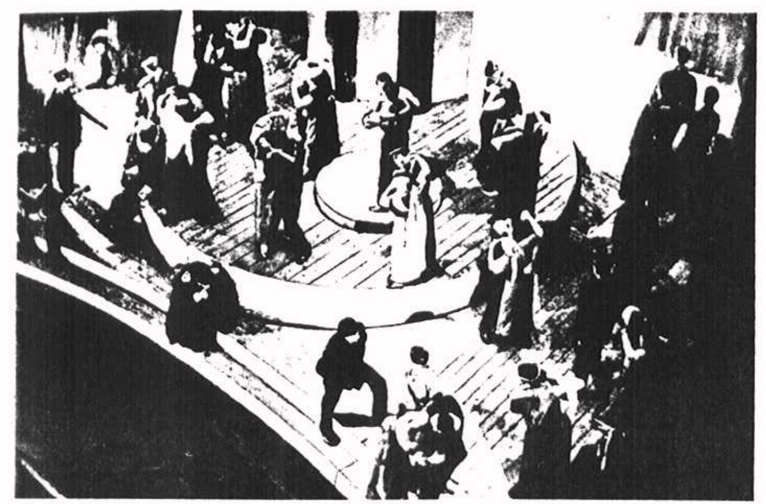
١٩١٩ في فبراير يُدعى للعمل في قسم المسرح (توجيه المخرجين المسرحيين) . ويوافق ستانسلاڤسكي على ذلك . إلا أن مرضه يحول دون حضور كل الاجتماعات .

١٩١٩ ١٣ مارس إجراء العملية الجراحية الثانية .

١٩١٩ في ٢٣ مارس ١٩١٩ م يظهر مقاله في جريدة VESZTNYIK TYEATRA بعنوان " للذين يكتبون عن منهج ستانسلاڤسكي " .

١٩١٩	فى ٢٩ مارس يخرج من مسرح الفن . لكنه يظل محتفظاً بعضوية الأستوديو الأول رقم (١) .
١٩١٩	فى شـــهر أبريل دراسته الشهيرة (التزام الفنان) . وتُنشر الدراسة بعد وفاته فى جريدة إزفستيا IZVESZTYIJA يوم ٢٩ مايو من عام ١٩٢٤ م .
١٩٢٠	فى ١٣ ســبتمبر يخضــع استوديو ڤاختنجوڤ إلى الأستوديو الثالث رقم (٣) فى مسرح الفن ، ويعملان فى إطار واحد .
١٩٢١	فى ٧ أبـــريل ١٩٢١ م يحتفل مسرح الفن ، والأستوديو الأول رقم (١) بمرور عشر سنوات على جهود ڤاختنجوڤ فى المسرح بالتمثيل والإخراج .
١٩٢١	١٣ نوفمبر ١٩٢١ م يُفتتح المسرح الدائم للأستوديو الثالث رقم (٣) فى شارع آربـــات ARBAT رقم ٢٦ . ويقدم المسرح فى عرض الإفتتاح إخراجاً جديداً لمسرحية ماترلنك (معجزة القديس أنطون) . ويظهر على المسرح فى الجزء الثانى كـــل مـــن ستانسلافسكى ، الكسندر جوسين ، ڤاختنجوڤ ، ميهاتيل تشيكوڤ MIHAIL CSEHOV .
١٩٢٢	٢٨ فبراير العرض الأول لمسرحية جوزّى (توراندوت) .

٢٩ مايو ١٩٢٢ م نهاية حياة المُعلّم الكبير .



V. Visnyevszkij *Optimista tragédiája* a moszkvai Kamara Szinházban. A. Tajrov rendezése (1934)

Gozzi *Turandot hercegnője* Vahtangov rendezésében (1926)



١ ـ التراجيديا المتفائلة إخراج تايروف المسرح الصغير ـ موسكو
٢ ـ توراندوت إخراج ڤاختنجوف

NYKOLAJ PAVLOVICS OHLOPKOV
نيكولاى باڤلوڤتش أخلبكوڤ

(١٥ / ٥ / ١٩٠٠ـ ٩ / ١ / ١٩٦٧م)

نــيكولاى باڤلوفتش أخلبكـــوڤ . ممثل ومخرج ومُنظّر مسرحى سوڤيتى . من مواليد مدينة إركوتســك IRKUTSZK . حائز على جائزة الدولة . عمل إبتداءً من عام ١٩١٧ م مصمماً للديكـــور المسرحـــى فى مسرح إركوتسك ثم تحوّل إلى الإخراج والتمثيل . بعد إخراجه لمسرحية مايا كوڤسكى BUFFO MYSTERY ترسله الدولة إلى موسكو لدراسة المسرح . يتتلمذ على يد مايرهولد ، ويمثل فى مسرح أستاذه .

فى عام ١٩٣٠ م يصبح المدير الفنى للمسرح الواقعى ، ويظل به حتى عام ١٩٣٧ م يقدم تاريخـاً مســـرحياً عريقاً فى الإخراج المسرحى . من عام ١٩٣٨ م حتى عام ١٩٤٤ م يعمل فى مسرح ڤاختنجوڤ وفى عام ١٩٤٣ يصبح مخرجاً أول بنفس المسرح .

أقام نظريته فى المسرح على إعادة فكرة (الأعياد الشعبية) . اشتغل بالدرامات الكلاسيكية وفى مختلف المنابع . فقـــدّم إعداداً لقصة الكسندر فاجايڤ ALEKSZANDR FAGYEJEV (٢٤ / ١٢/ ١٩٠١ ـــ ١٣ / ٥ / ١٩٥٦ م) المعنونـــة (الحارس الشاب MOLODAJA GVARGYIJA) وعرض مسرحية (هوتيل أستوريا ـــ لستاين STEIN) ، وقصة أركوتسك IRKUTSZKAJA ISTORIJA لألكســـاى أربـــوزوڤ ALEKSZEJ ARBUZOV عام ١٩٥٩ م ، ميديا ليوريبيديس . ترك بعض الدراسات النظرية . أهمها :

1 – O SZCENYICSESZKIH PLOSCSADKAH, 1959 .

2 – OB USZLOVNOSZTYI, 1959 .

الكاتـــب والمخـــرج والمُنظّر المسرحى ووزير شئون السينما بالاتحاد السوڤيتى يستحق عن جدارة لقب (رجل المسرح) . الرجل المتعدد المواهب مـــن الكتابة إلى النقد والتحليـــل .. إلى التمثيل والإخراج والدراسات الفنية العديدة .

أولاً : البدايات الأولى المبكّرة

يصعد نيكولاى أخلبكوڤ على مسرح بلده مدينة إركوتسك إبتداءً من عام ١٩١٨ م على مســــرح الشباب . حيث كان من حُسن حظه أن وُلد فى مدينة تحفل بالحركة والثقافة . إذ هى من المدن التى شهدت الحرب الداخلية الأهلية بين العمال وأصحاب رؤوس الأموال .

بعــد دراســته لفنون المسرح فى موسكو ، يشغل نفسه بفكرة التروع نحو الجديد فى المهنة المسرحية . ويتخذ من فن التمثيل وسيلة لتحقيق أهدافه وأغراضه الفنية . فيغوص فى أشكال خشبة المســرح ، وفى المعمــار ، وفى تقنيات صالة الجمهور . كما يحاول من جانب آخر أن يجد الحلول الجديدة لربط المتفرج بالممثل والعكس . ويندفع من ناحية ثالثة إلى لُب الدراما وعلومها ، ويُقدم دليلاً على أبحاثه حين يقوم بنفسه بإعداد بعض قصص الكُتاب للمسرح ، كنموذج درامى يقدمه للكُتاب والدراميين . فيُعد قصة فاچايڤ (الحارس الشاب) ، والأم لجوركى . ويقدم أعظم أعماله (الأرســتقراطيون ARISZTOKRATI ، عام ١٩٣٤ مــن تأليف نيكــولاى بوچــوجين[1] NYIKOLAJ F. POGOGYIN (١٦ / ١١ / ١٩٠٠ — ١٩ / ٩ / ١٩٦٢ م) .

ثانياً : التقنية الحرة

نعــرف مــن التاريخ المسرحى الجهود العلمية الجادة التى بحث حولها أخلبكوڤ . والقضايا المسرحية التى أثارت حفيظته فى تجديد مسرح حى التقنية فى نظام . إذ يدلنا التاريخ على قضايا فنية قعّد لها أخلبكوڤ ، حتى أصبح ما يقدمه فى مجموعه يعرض تطوراً متمايزاً للمسرح الذى يحمل اسمه ، ويعطى سمات خاصة لها دلالتها على منهج الإخراج عند أخلبكوڤ .

١ ـ أول هذه القضايا ، موضوع الاستماع لفن التمثيل .

إذ يشترك فى عرض الاستماع هذا ممثل فى مكان على المسرح ، ومشاهد فى مكان آخر فى صالة الجمهور . الأول هو الحامل للرسالة الفنية الثقافية (مضمون الدراما) ، والثانى هو المستقبل لهــذا المضمــون . وقــد استقر موضوع الاستماع إلى إيجاد طريقة ما لتقريب الاثنين من بعضهما البعض . وعلى أن يقترب كل منهما فى اندفاع نفسى يعمل بطريقة الجاذبية . وهو لذلك لم يدّخر وسعاً فى أن ينزل الممثلون إلى الصالة أثناء عملية التمثيل فى العرض المسرحى . وأن يعتنى الإخراج

بهذه المشاهد اعتناءً بالغاً لتقريب المتفرج والممثل من بعضهما البعض قدر الإمكان . وأدى ذلك فى مسرحه إلى تحرّك الممثلين فى كل الاتجاهات من الصالة . فى مقدمتها ، وفى كل ركن من أركانها ، وفى أسفل المقصورات (الألواج والبناوير إن وجدت أحياناً فى المعمار المسرحى) . أى لون من ألوان التقريب الذى يخلق (مشاركة وجدانية مسرحية THEATER SYMPATHY بين العنصرين الفعّاليْن فى العرض المسرحى وهما المشاهد والممثل . وهو ما نُفسّره بقبوله مبدأ أستاذه مايرهولد بضرورة اشتغال المشاهد أيضاً بشىء أثناء جريان العرض المسرحى . وهذا الشىء هو الانفعال والتفاعل والمشاركة . الذى جعل أخلبكوف يُجلس المشاهدين على المسرح للمشاهدة كنوع من أنواع التقريب الذى شغله .

٢ ـ القضية الثانية ، تشكيل خشبة المسرح .

وينبع فيها من وجهة نظره التى تعتبر المسرح بصفة عامة صورة من صور التربية البصرية . وإمعاناً فى التركيز مرة أخرى على علاقة الممثل بالمتفرج . فإن أخلبكوف يرى أن تشكيل خشبة المسرح تشكيلاً مستمراً يساعد على تحقيق فكرة التقارب التى ابتدعها والتى ميزت مسرحه ، واعتبرها العالم خط تطوير فى حركة المسرح العالمى . بل وميزت أخلبكوف نفسه عن بقية زملائه المخرجين المعاصرين والسابقين له فى الاتحاد السوفيتى .

وقد ساعده على التشكيل المختلف فى كل مسرحية عن أخرى ، وفى كل عرض عن عرض آخر ، أنه كان يلجأ إلى استعمال واستغلال الفراغات فى خشبة المسرح . لم تكن ديكورات مسرحياته من النوع الثقيل الضخم MASSIVE الأمر الذى قدّم إيحاءات رقيقة هندسية . ولعله فى هذا الاختيار الرشيق لشكل خشبة المسرح قد أخذ كثيراً بما لقّنه له أستاذه مايرهولد . لقد قدّم أخلبكوف فى كل عروضه التى أخرجها كل الاحتياجات الفنية التى تتطلبها الدراما ، دون إسراف أو تبذير . وهو ما معناه أنه شغل خشبة المسرح بكل القطع المشتركة فى العمل والمستَغَلة استغلالاً منطقياً .

وكان يهدف من وراء ذلك إلى قضايا اجتماعية وسياسية وجمالية ، خصّ بها مسرحه كواحد من الثوريين السياسيين والاجتماعيين فى بلده . فالشيوعية تبنى الإنسان بناءً جديداً فى تطور الاتحاد السوفيتى كمنهج سياسى . وتبنيه داخلياً أيضاً . بمعنى تقوية عزمه على مجابهة أزمات الحياة

وصعوباتها ، وإعطائه الفرصة لتجميع قواه النفسية والفيزيكية على المجابهة والانتصار على الواقع الأليم الذى كان يُسيطر على الروسيا القيصرية قبل الثورة ، وكان مستمراً — وبقدر قليل — بعدها كذلك . فليس من المستطاع تعديل وتغيير مسار مجتمع بالملايين العديدة التى تجاوزت المائتى مليون بهذه السرعة البالغة أو بالعصا السحرية .

وكان مسرح أخلبكوف السياسى — إن صح هذا التعبير — لا يقيم وزناً كبيراً لمكان التمثيل ، رغم الأهمية التى كان يحتلها فى المسرح والعروض عند أخلبكوف . إذ أنها كانت أهمية فى الدرجة الثانية ، تأتى بعد العلاقة الهامة (المشاركة الوجدانية المسرحية) بين المتفرج والممثل .

وإذن ، فمكان التمثيل ذاته ليس مُهماً فى شىء هنا . ليس المهم فى مسرح أخلبكوف المكان، سواء كان ذلك المكان خشبة فى مسرح العُلبة المسوّر (على نموذج المسرح الإيطالى القديم) أو الخشبة التى يقيمها المخرجون فى وسط صالة الجمهور أحياناً ، أو خارج المسرح عندما يجرى التمثيل تحت قبة وسماء الطبيعة فى العروض الصيفية المسرحية فى الحدائق أو ما شابه الأدغال .

لِيُخرج المخرج عرضه فى أى مكان يراه ويستحسنه . الأمر الغاية فى الأهمية أن تظهر أفكاره السياسية والاجتماعية التى تُرشد وتُرشّد المتفرج إلى أهميات مضمون الدراما . وأن تكون كل المعاونات فى المسرح فى خدمة هذا المضمون وليس فى عرقلته أو مواجهته بالمتاعب أو الصعوبات . من أجل حلّ كل مشكلات النفس البشرية من الداخل . لا يخرج العرض المسرحى مؤثراً وناجحاً إلا إذا فجّر من الداخل أمواجاً تتلاطم كأمواج المحيط الهادرة . تُخرج لنا من الأعماق الأحاسيس والرغبات المكبوتة فى بحر الإنسان المُظلم . ففى كل قطرة ماء من بحر ، نعثر على كل العالم .

ربط أخلبكوف — فكرياً — بين قضايا تغيير شكل خشبة المسرح وبين التغيير السياسى والاجتماعى فى بلاده . فى اعتقاد كبير بأن أحداث المسرحيات التى يقدمها المسرح لابد لها من ثورة على خشبة المسرح تتقابل معها على مستوى واحد . لضمان التشكيل العام على الخشبة . ولتحقيق واقعية ثورية خالصة فى الشكل والتشكيل . وفتح المجال الخصب أمام تعبيرات النفس الداخلية عند كثير من زملائه . وعديد من مخرجى العالم من حوله للدفع بهذه الأفكار دفعاً قوياً ، دون ما حاجة إلى الخوف أو الانتظار حتى تجف هذه الأفكار ، وتضيع إلى الأبد . إن على كل

مخـــرج أن يُخــــرج ما فى جعبته النفسية والثورية والإصلاحية الاجتماعية من أفكار التطوير ، حتى يعيش المسرح ويتجدد على الدوام ، ويساير حاجات مجتمعه فى هذا التطور .

هـــذا التصـــوّر فى فكر أخلبكوف قد امتد بطبيعة الحال إلى المؤلفين الدراميين . وإلى العقل البشرى الذى يتعامل مع الكلمة فى المسرح . لإطلاق خيال الكُتاب ، والتعبير بالحرية كل الحرية فى كـــل ما يتخيلون ويكتبون . ولم يبق بعد ذلك على مهندسى ومصممى الديكور البسيط إلا أن يُـــنفذّوا الأفكار التى صاغها الدراميون على الورق ، بتحقيقات مسرحية على خشبة المسرح . وأن تكون موضوعات دراماتهم تتصل بالعالم وبالواقع اتصالاً ذاتياً **SUBJECTIVE** (نسبة إلى مذهب الذاتانية **SUBJECTIVISM** وهو المذهب الفلسفى الذى يُقيم المعرفة كلها على أساسٍ من الخبرة الذاتـــية) . واعتـــبر أخلبكوف الذاتية هى المصدر لكل الصور والنماذج والشخصيات الفنية فى العرض المسرحي . فالمسرحية حية ليست صورة كربونية ممسوخة من الحياة . وليست تفسير الحياة أو توضيحها .

٢ ـ مسرح العُلبة .. أخلبكوف .

من الشائع مسرحياً ، إطلاق تعبير مسرح العُلبة على المسرح التقليدى المسّور المحاط بالمبانى والحوائط من كل جانب . أخذاً عن الايطاليين (كمسرح الأزبكية فى مصر ، وأى مسرح عربى أو غربى مسوّر) . لكن مسرح العلبة أخلبكوف هـــو مسرح متطـــور آخــر ، حتى ولو كان فى غير اختلاف فى المعمار عن مسرح العُلبة الايطالى . لكن هذا التغير عند أخلبكـــوف قـــد جرى على (الشــــكل) الذى يقدمه مسرح عُلبته ، أو بمعنى أصح خشبة المسرح عنده . لم يحاول الرجل أن يـــتقدم بخطط معمارية لإنشاء مسارح جديدة تتوافق مع تفكيره السياسى والاجتماعى التقدمى . لكـــنه رأى تغيير وتعديل شكل خشبة المسرح ــ وبشتى الوسائل التقنية ــ ليحقق أفكاره الجريئة حقاً وما هو جديد فىمسرح السوفّيت .

لم يـــتطرق الأستاذ ستانسلافْسكى قبله إلى هذه الفكرة . ولا نميروفْتش دانتشنكو . بل إننا لنقرأ ملاحظات أخلبكوف وانتقاداته لعرض (أناّ كارنينا **ANNA KARENINA**) لليوتولستوى. وســـقوط التعبير فى شكل خشبة المسرح . إذ لم يستطع مصمم الديكور ف. ديمتريڤ أن يُسعف الخشبة بخطة تتوافق مع التغيّر الدائم والسريع لمشاهد المسرحية . الأمر الذى، كان المتفرج يبقى فترة

صمت طويلة (متفرج بلا عمل أو مشاركة وجدانية) حتى يتم إقامة منظر المشهد التالى . لعل هذا العـــرض من العروض التى دفعت أخلبكوڤ إلى التفكير فى أشكال جديدة لترقية وتطوير الخشبة ، وإلى بحث قضية (مسرح العلبة) الذى نحن بصدده الآن .

يُعـــزى كثير من المخرجين ومهندسى ومصممى الديكور تأخر التقنية فى المسرح إلى إهمال التجديدات الدائمة . هذه حقيقة . والحقيقة الثانية أن المسرح مختلف عن التقنية الصناعية . هكذا كان الحال وقتها فى الاتحاد السوڤيتى وفى مسارح أخرى من العالم المتمدين . لكن الحقيقة من زاوية أخرى ــ وهى نسبية على كل حال ــ تُعرّفنا من خلال البحث العلمى فى المسرح ، أن دُولاً كثيرة تحـــاول حلّ هذه المشكلة ، مشكلة تخلّف تقنيات المسرح وعدم مسايرتها للتقدم الصناعى والآلى ، للانتصار على المشكلات والعقبات فى درامات سريعة التغير ، ودائمة الانتقال من منظر إلى منظر آخـــر ، ومن مكان مسرحى إلى مكان مسرحى آخر . وكانت مشكلة مسرح العلبة أمام ناظرى المخرج أخلبكوڤ .

ســــبقت بعض المسارح الأوروبية المسرح السوڤيتى فى هذا المجال . فـــى برلـــين وباريس وڤيــــنا وصوفيا وبراغ وبوخارست . طوّرت كل مسارح هذه العواصم الأوروبية من تكنولوجيا المسارح فيها لتُسخّـــر العلـــم التقـــنى الحديث فى خدمة المسرح والممثل والمتفرج . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، فقد بَنَتْ تشيكـــوسلوفاكيـــا مسرحـــاً ذا جوانب خاصة ، يُمثل كل جانب منه خشبة للمسرح ، إضافة إلى مسرح بطئ فى باطن خشبة المسرح الأصلية التقليدية ، والفتحة تصل فـــيه إلى ١٧ مـــتراً . وهو ليـــس دائرياً بالقرص فقط على تقنية وأصول المسرح الدوار ، لكنه مسرح متحرك فى اتجاهات عدة . يخرج بارزاً إلى الأمام فى اتجاه الصالة ، ويعود إلى الخلف فى اتجاه مؤخرة خشبة المسرح ، أو فى أى اتجاه ترغبه التكنولوجيا ، بإشارة بسيطة من العامل المسرحى وفى ثوان معدودة لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة ، يظهر القاع وتختفى ناطحات السحاب كما فى دراما ميللر (وفاة قومسيونجى) . شاهدت هذا المسرح فى بوخارست . ولا أستطيع أن أصف إحســـاس (الإبهار) الذى انتابنى . والذى يمكن أن ينتاب أى متفرج فى العرض المسرحى .

ومســـرح العلبة عند أخلبكوڤ اقتضى تطويراً جذرياً . وبقيام هذا التطوير زادت تطلعات الدرامـــيين والمخـــرجين والعاملين من فنيين وفنانين فى البحث عن أفكار ابتكارية ، يمكن استغلال

المتقدم المتقنى فى إبرازها وصعودها على خشبة المسرح . كما تُكسب المسرح جمهوراً جديداً لا يُحسّ أثناء مشاهدة العرض المسرحى بفروق التطور التقنى بين الحياة العامة والعرض فى المسرح . وقد كان ذلك شيئاً نافعاً لمستقبل المسرح السوفيتى . زارت فرقة المسرح اليابانى الاتحاد السوفيتى . كان المشهد المسرحى فى الدارامات اليابانية يقتضى وجود ممر من الزهور يقطع داخلاً فى امتداد إلى صالة الجمهور ــ بحسب بعض عادات المسرحية اليابانية . وباستعمال التقنية التى أدخلها أخلبكوف أمكن حلّ هذه المشكلة فى يسر وسهولة .

٤ ـ مشكلة تقريب المشاهد للممثل أو العكس .

سبق فى حديثى التعرّض لهذه القضية . وهى مشكلة فنية بالدرجة الأولى . هل لى الآن أن أدخل فى تحليلها ؟

تتغير مشكلات الدراما طوال سير الأحداث فى العرض المسرحى تجاه نهاية المسرحية . وتظهر تباعاً ــ تبعاً لذلك ــ مشكلات المفهوم ومحتوى هذا المفهوم على المستوى الفنى . بمعنى الحاجة إلى تقنيات الإخراج لتجسيد الدراما . والنقص الذى عانى منه مسرح السوفيت معروف فى هذا المجال . وهو ما جعل أخلبكوف يفكر أصلاً فى القضية .. قضية التقريب المشار إليها قبلاً بين المتفرج والممثل . تقريب فنى ، أى بنفس الأمانة التى كتب بها الدرامى فكره ، وعلى مستوى صدق الممثل ، وابتكارات المخرج . لم يسبق لأحد فى المسرح الحديث التعرض لمثل هذه المشكلة الجادة فى المسرح وتقنياته . وهو تطويع التقنية لصدق الواجبات فى المعمل المسرحى .

ويمس المشكلة البحث الذى تعرض له المخرج مايرهولد عند استعماله للمقدمة من خشبة المسرح ، والتى لم تستجب لها كثيراً الجماهير فى البداية . إلا أن تكرار تطبيقها قد أعان المتفرجين على فَهْم الهدف منها ، وهى التقريب بين الكلمة على المسرح والأذن فى الصالة .

ومن هذا المنطلق يبدأ أخلبكوف للتوصّل إلى ما أسماه (الاتحادية) . اتحاد كل من المشاهد والممثل عند نقطة نفسية معينة ، تضم وتحوى كل معانى الفهم والإدراك والاستمتاع والاقتناع . تعتبر نقطة الاتحادية هذه هى لحظة الالتقاء الحسى والوجدانى بين مشاهد وممثل . مسافر بالقطار من محطة القاهرة إلى الاسكندرية مثلاً . ومسافر آخر فى اتجاه مضاد يصعد من الاسكندرية فى اتجاه القاهرة . يقف القطاران فى منتصف الطريق . ولنُقل فى مدينة طنطا . يتقابل المسافران (الممثل

والمتفرج) ينزلان من القطارين . يقف الممثل على الشريط الحديدى ، ويقف المتفرج على الشريط الحديدى المقابل . يعرفان بعضهما من قديم . يحتضنان بعضهما البعض . ثم .. يعود كل منهما إلى قطاره .. إلى طريقة . نقطة الالتقاء هذه تتشابه تماماً مع فكرة (الاتحادية) فى مسرح أخلبكوف . لابد من ميلاد اتحادية سيكولوجية بين الاثنين .. المتفرج والممثل حتى يضمن مرور العرض المسرحى فى سلام . خرجت الفكرة من رأس أخلبكوف من الجنديين الروسيين — وهى حكاية قديمة — أثناء الحرب . صديقان يعرفان بعضهما تمام المعرفة من القديم . وفى محطة فى منتصف طريق كل منهما ، ينزلان ، ليروى كل منهما ظمأه بشربة ماء فى المحطة . يتقابلان وجهاً لوجه . يحضنان بعضهما فى حب .. وتكون الاتحادية . ثم .. يغادر كل منهما بعد لحظات ليلحق بقطاره .. إلى مكانه المقصود . تماماً كما يغادر المتفرج إلى بيته ، والممثل إلى مكان آخر .

استوحى أخلبكوف من ثورة أكتوبر فى بلاده كثيراً من الأفكار الثورية التى يدين بها للثورة فى مسرحه ، وفى صوت عال جهور . وعكست الثورة كثيراً على مسرح أخلبكوف بعناصر التطوير والتقدم ، وبخاصة التقدم الآلى والتقنى . فبعد الثورة الروسية تفتحت مسارح كثيرة تجاه الانطلاق من أَسْر العُلبة الايطالية المعمارية المغلقة . خرجت العروض إلى الهواء الطلق وإلى المسارح الصيفية التى أُنشئت لهذا الغرض ، وإلى أمام المعابد وفى الحدائق والميادين العامة والشوارع .

وبجانب وأمام الآثار القومية السوفيتية والروسية . بَعُد شكل العرض المسرحى كثيراً عن الحوائط والمقصورات وقاعات البوفيهات التقليدية . والتصقت العروض الوطنية بثورية جديدة فى الشكل المسرحى ، وبابراز التكتلات الشعبية . أماكنها وقضاياها ومشكلاتها ، وكان الإنسان الجديد فى الاتحاد السوفيتى هو محور هذه القضايا ونقطة الارتكاز فيها .

واقتضت مسرحيات (المجاميع) الاهتمام بمحتويين رئيسيين : المحتوى الأول ، الأحداث المسرحية التى تأتى فى شكل صراعات وأحداث ومنولوجات وديالوجات تُعبّر عن مجموع أفراد الشعب . والمحتوى الثانى ، هو الجهد الفنى فى إيصال هذه الأحداث إلى الجماهير بقوة ، وفى اتجاه واحد محدد نحو المتفرج المسرحى .

من خلال هاتين النقطتين حاول المسرح الاهتمام بالمزاج الجماهيرى ، وإلباسه اللباس الشعبى والديمقراطى والاشتراكى بعيداً عن ضروب البرجوازية والاقطاعية والقيصرية وأنماطها ونماذجها فى المسرح ، تطبيقاً لمنهج الثورة " الفن للشعب على اختلاف ناسه " .

ولعـــل لتجربة المجاميع هذه سابقة معروفة فى المسرح الفرنسى ، يجب الإشارة إليها . فهى مســـرحيات تشبه إلى حد بعيد مسرحيات المجاميع التى ظهرت فى فرنسا بعد نجاح الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ م . فقد أخرج المخرج الفرنسى (لويس داڤيد LOUIS DAVID) عروضاً شعبية خــرج بها من المسرح المُسوّر إلى الساحات العامة فى باريس . وشهدت الآلاف من جماهير فرنسا هذه العروض التى حملت أفكار الثورة الفرنسية إلى الجماهير . حيث كانت الجماهير تشترك أحياناً — وفى مواقعها — فى العرض المسرحى ، كشخصيات تعيش وتتنفس وتتحرك وتناقش وتُعلّق . وما أراه تقريباً بين المخرج والممثل .

وطالما أن الحديث يجرى جراً إلى العلاقة الضرورية التى تقوم بين الممثل من ناحية ، والمتفرج مـــن ناحية أخرى . وطالما أن أخلبكوڤ قد اعتنى عناية خاصة بهذه القضية فى مسرحه . فإن ذلك يدفعنى إلى الحديث عن السوابق المشابهة لفكرته .

وتحضـــرنى الآن بعـــض المحاولات التى قامت فى القرن الرابع عشر الميلادى فى مسرحيات الأعياد الدينية ، والفضل يعود إلى ما ذكره المؤرخون عن شكل العروض المسرحية آنذاك . حيث كانـــت تحـــوى مشاهد من البانتوميم ولوحات من الرقص وأخرى من الغناء . والحديث عن هذا الـــتاريخ يُعيدنا إلى مكان التمثيل ، وشكل الخشبة ، ومكان الجمهور ، كما يعيدنا بالضرورة إلى العلاقة بين المتفرج والماثل على المسرح ممثلاً أو راقصاً أو مغنياً . فكل منهم هو حامل لرسالة فنية .

فى عـــام ١٣٠٤ م يُقـــدَّم أحد العروض فى إحدى الساحات المفتوحة فى ممرات (أرنو) . خشبة مسرح فى الهواء الطلق عليها الطبيعة ، والجنة ، والسماء . كان الجحيم فى الأجزاء السفلى من المنظر المسرحى . وبين الجزأين السفلـــى والعلوى كانت الحياة الدنيا . يذكر الكاتب جاكاب بورجارد فى كتابه (ثقافة إيطاليا) أن هذا النوع من العروض قد شد إليه الجمهور ، وجعله يندفع اندفاعاً إلى الميدان حيث كان يجرى التمثيل فى ميدان ڤينيسيا . كما يذكر أن الفنـــان التشكيـــلى

ليوناردو دافينشى LEONARDO DA VINCI (١٤٥٢ ــ ١٥١٩ م) قد اشترك فى توجيه بعض العروض المسرحية الشعبية فى أيامه فى مدينة ميلانو MILANO .

هذا التغيير فى شكل خشبة المسرح ، نجده منذ القديم فى هذه العروض التى تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادى . مراكب عديدة تتحرك على المسرح بفعل الخدع المسرحية الخالية من التقنية الحالية بطبيعة الحال . كان يُطلق على هذه المناظر الخادعة (كاروس نقاليس) وهى الأصل لكلمة (كــرنفال) الــتى نستعملها اليوم فى العصر الحديث . فإذا ما عُمقت فى البحث عن الأصول فى ظاهــرة الــتجديد ، أعثر فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين على محاولات لتطوير خشــبة المسرح . والفضل فيها يعود إلى بعض الرقصات التى كانت تؤدى على المسرح ، وتأخذ الشكل الدائرى ، الذى أوحى مستقبلاً بتوجيه الجمهور فى الصالة إلى (التفاف) حول الخشبة ، تمامــاً كأصل المسرح اليونانى القــديم ، فــى أعيــاده الدينيــة فــى مسرح ديونيزوس الأثينى DIONÜSZOSZ ومســـــــرح أبيداروس EPIDAUROSZ ، والألعاب الرياضية الرومانية بعــد ذلك ، والمسارح الرومانية مثل مسرح مارسيللوس MARCELLUS فى القرن الأول قبل الميلاد ، ومسرح أورانج ORANGE ومسرح ڤيرونا VERONA فى القرن الأول الميلادى .

هل قرأ أخلبكوڤ هذا التاريخ المسرحى ، ونقّب فى القرن العشرين عن فكرة تجديد خشبة المسرح للاقتراب من مشكلة الممثل والمتفرج ؟ يمكن الاعتقاد بذلك .

وفى العصر الحديث نعرف المخرج السوڤيتى يورياڤ الذى أخرج دراما سوفوكليس (أوديب) عــلى حلبة السيرك القومى . ونرى فى مفهوم الإخراج عنده الإلتصاق بفكرة تقريب المتفرج من الممــثل ، وإلغاء كل الحواجز البصرية والنفسية بينهما أثناء جريان العرض المسرحى . وهى نفس الأســباب الــتى تأصلت ــ ومنذ القديم ــ فى نفس أخلبكوڤ ، والتى استعملها فى مستهل حياته الفنــية ــ وبطريقة وشكلٍ متواضعين ــ حينما أخرج فى بلدته إركوتسك مسرحية ماياكوڤسكى PUFFO MYSTERY . إذ كان يبدو أن الفكرة قد استقرت معه منذ نعومة أظفاره .وعلى حد تعبير الشاعر والكاتب الدرامى الكسندر بلوك ALEKSZANDR ALEKSZANDROVICS BLOK (٢٨ / ١١ / ١٨٨٠ ــ ٧ / ٨ / ١٩٢١ م) .. بــأن الإنسان عادة ما يعكس عهد

الطفولة والشباب خلال أعماله . وهكذا نـــرى أخلبكــوف دائم الهواية بالتجمعات والساحات والميادين العامة والاتصال الشعبي والموضوعات الشعبية ، فى صدق وفى غير تكلف أو تصنّع .

كان أخلبكوف أسير فكرته . ولذلك فهو لم يتحمس كثيراً وهو تلميذ صغير فى الفن لأستاذه مايرهولد ، لأنه لم يتقابل مع الأفكار التى طوّر بها مسرحه ، ولم تكن فى ذهن أستاذه الكبير .

٥ ـ تجربة كراسي الجمهور على خشبة المسرح .

إمعانــاً فى التجارب عند أخلبكوف ، فقد نقل عدة صفوف من الصالة ووضعها على خشبة المسرح ليحتلها المتفرجون أثناء العرض المسرحى . نقل أحياناً ما بين خمسة صفوف وثمانية صفوف كاملة الكراسى لحصر مشاعر الجماهــير وتقريبها أكثر فأكثر من الممثلين . وأصبح التمثيل مثل (الســاندوتش) ــ ومعذرة فى التعبير ــ محصوراً بين مُشاهد يجلس فى الصالة الأصلية للمسرح ، ومشــاهد آخــر يحتل مكانه على خشبة المسرح . وقد زاد فى تكثيف عملية الحصر ، أنّ شعوراً جديــداً بالإهتمام والرغبة لتتبعّ نتيجة التجربة الجريئة قد ظهر عند كل من المشاهديْن .. مُشاهد الصالة ومشاهد خشبة المسرح من أعلا . فالأول الذى يشاهد العرض من المكان التقليدى العادى (صالة الجمهور) لم يتعود منذ دخوله إلى المسرح على هذه الغرابة فى شكل خشبة المسرح بما قدم له توتراً وإحساساً غريباً ، ورغبة فى الكشف عن حقيقة ومبررات هذا الشكل .

كمــا أن المشاهد الثانى ، الذى سيرى العرض من كرسيه فوق خشبة المسرح ، لم يتعوّد هو الآخر على الوصول إلى مكانه لمشاهدة العرض مجتازاً صالــة الجمهور ، ليصعد إلى خشبة المسرح (المكان التقليدى للتمثيل المسرحى) وليمر على مقدمة خشبية بعرض خشبة المسرح تقدمت ستار المقدمة تعويضاً عن المساحة التى احتلتها كراسى الجماهير على خشبة المسرح فى شكل أخلبكوف . يمــر هــذا المشاهد على المسرح بين المناظر التى أُعدت قبلاً . فيشعر بأنه ممثل هو الآخر ، ويدخل نفسياً ، ومنطقياً إلى عالم المسرح الخفى الساحر ، من وجهة نظره طبعاً .

ومــن تجــربة شخصية لى فقد شاهدت مسرحية (الأرستقراطيون) فى مسرحيْن مختلفين . العــرض الأول فى بلــد اشتراكى نفّذ فيه المخرج المسرحية بطريقة أخلبكوف .. إذ أجلس سبعة صــفوف من الجماهير على خشبة المسرح . وشاهدتُ نفس المسرحية فى فينا بنظام إخراج المسرح التقليدى وخشبة المسرح . وشتان فى حالة التأثير بين العرضين . وأنا على خشبة المسرح القومى فى

بودابســـت ، كنــت أحس أننى ممثل فى العرض المسرحى . مع أن العرض لم يكن باللغة العربية . ســاعتها تنــتهى كل معوّقات اللغة ، وتنهض العواطف والأحاسيس ويفهم المتفرج كل شىء ، كالموسيقى سواء بسواء .

لم تمــر تجــربة الكراسى على المسرح بالسهولة المُتصوّرة . عارض الفكرة مصمم الديكور لاســتحالة تحقــيقها . لكن الفكر النيّر عند أخلبكوف يستبدل المصمم فى إصرار ، ويأتى مصمم الديكور وخشبة المسرح ياكوف ستافر ليحقق التشكيلات الخطّية على المسرح ، بما لم يسبق له مثيل فى تاريخ المسرح السوفيتى .

يذكر أخلبكوف فى كتابه (الدراما وميدان الأحداث المسرحية) ..

" إن المشاهد الهامة فى المسرحيات التى مُثلت على هذا النوع من الطراز المعمارى فى شكل الديكــور كانــت تبرز فى قوة بالغة نتيجة تركيز الممثلين ، ونتيجة إلقائها من أفواههم فى كــل الاتجاهات للمتفرجين "(٢) وحتى يؤكد أخلبكوف النظرية ، فقد كررها فى إخراج بعض الأوبرات.. إلى جانب عروض بلا خشبة مسرح فى أماكن عديدة كقصور الرياضة وقصور الثقافة وغيرها من أماكن تجمعات الجماهير .

وتُفسَّــر التجربة إلى اهتمام شديد من جانب أخلبكوف بالمتفرج المسرحى ، والوجبة الفنية المقدمة لــه ، وحالته العامة ، ومزاجه الشخصى ، وعلاقة المسرح به ، ومستوى ما يقدّم إليه من مســرحيات . كــل هذه النقاط كانت فى موضوع الاهتمام عند صاحب التجربة ليُطوّع العرض المسرحى فى خدمة هذه الأغراض ، وبطبيعة الحال داخل منهج الإطار السياسى والاجتماعى الذى استنّه طوال حياته المسرحية .

٦ ـ المحاولة الأولى فى المسرح الكُروى .

انبثقت فكرة المسرح الكُروى من فكر أخلبكوف عام **١٩٣٥** م من منطق التجديد . إلا أن الفكرة لم تتحقق تنفيذاً إلا فى القريب من السنوات فى الاتحاد السوفيتى .

تقوم الفكرة على إنشاء مسرح جديد يقدم المعمار فيه أغراضاً درامية أكثر اتساعاً مما تقدمه المســارح التقلــيدية المعروفة . مسرح يساعد المعمار والتشكيل ومكان التمثيل وصالة الجمهور ومنافع البوفيهات والمكتبة ومخازن الإكســسوار والمناظــر . قُــدّم (الماكيت) الخاص بالمشروع إلى

أكاديمية البناء السوفييتية (معهد المبانى الوسطى) . بل لقد طالب مسرح ماياكوفسكى هو الآخر بتحويل مسرحه على النمط الدائرى للاستفادة من الفكرة ومسايرة للتطور .

المسرح الكروى المقترح دائرى المعمار ، يزيد من المساحة ، ويُكمّل الشكل الدائرى . يزيد من إحاطة الممثلين بالجمهور . ولا يتبقى إلا جزء صغير جداً بعيد بعض الشىء عن الجمهور .. وهو الجـــزء الـــذى لا يُكمّل تطابق الدائرة ، لأنه تُرك لاستعمالات الدخول والخروج وأعمال المناظر والديكور .

تحولـــت الديكورات ـــ فى التفكير النظرى طبعاً ـــ إلى أشكال دائرية تُساعد على الإحاطة بالجماهـــير . وكـــان المفـــروض فى حالـــة التنفيذ ، أن تأخذ مصادر الإضاءة نفس الدائرية مكاناً وإشـــعاعاً . وهو ما كان سيتيح إضاءة أماكن على الشكل الدائرى بحرية أكثر وفى يُسر أكبر . إذ تـــبقى الأماكن فى المسرح الدائرى أكثر وأوضح رؤية للجماهير . وكان بالإمكان كذلك إعطاء فرصة أوسع للمخرجين لتحريك ممثليهم فى شكل دائرى واضح تماماً من كل زوايا النظر والرؤيا .

وقريـــباً جداً ، وبعد إنشاء المسرح فى موسكو ، تحققت أفكار أخلبكوف . والمخرج اليوم يضـــغط فى المسرح علـــى زر صغـــير ، فتتحول بعض الكراسى إلى اتجاه معين عند بعض المشاهد المعينة ، لتُصبح أكثر إلتفافاً ، وأكثر ارتباطاً حول الممثلين فى هذا المشهد ، الأمر الذى يقدم مهارة فنـــية وتقنـــية ، وانتباها من الممثلين ، وإرتقـــاءً بشريـــاً فى فن التمثيل تذكراً وتركيزاً . واستغل المخرجون هذه اللغات التقنية كثيراً ـــ لتكثيف التأثير ـــ فى مشاهد الجماهير والتجمعات الكثيرة على خشبة المسرح الدائرى الكروى .

هذا البحث من أخلبكوف . المستند إلى نظرية إحاطة المتفرج ، له ملامح أخرى فى مسارح أخـــرى من العالم ، وعلى الأخص فى ألمانيا الاتحادية . فبعض المسارح العصرية له أكثر من خشبة مســـرحية (كما فى فرانكفورت) ، أى أن الفكرة قد وجدت لها تطويراً جديداً بعد ذلك . ولا تـــزال هـــناك دول تحـــاول تنفيذ هذا الشكل الكروى فى مسارحها . ودول أخرى تتقدم خطوة وتـــتراجع خطوات نحو المشروع . لكن الثابت أن الدول التى أقدمت على تنفيذ مشروع المسرح الكروى . قد حققت نظرية إدماج الممثل مع المتفرجين بشكل قـــوى جـــذّاب ومـــؤثر . فى عام ١٩٥٧ م قدمـــت اليونان مسرحية برخت (دائرة الطباشير القوقازية) فى العاصمة أثينا . لعب

الممثلون فى المسرحية أدوارهم على درجات صالة الجمهور ، بينما أحاط النظارة ، فى شكل دائرى بكل الممثلين وبالخشبة المسرحية الجديدة ، وفــق منظــور أخلبكوف . كما نجــد أن بلــجيكا قد عرضت (ماكيت) للمسرح الدائرى فى معرضها الدولى ببروكسل . حيث أحاط الجمهــور بكل جنــبات المسرح التى ظهرت الخشبة فيه تماماً فى الوسط . ويعمل مثل هذا المسرح الآن فى باريس وبودابست وموسكو بانتظام .

وقد أدى انتشار هذا النوع من المعمار المسرحى ، إلى قيام بعض الدراسات الفنية التى تعالج فــن التمثيــل ، والإخــراج ، ومفاهيم الحركة المسرحية ، وفلسفات الإضاءة داخل المسارح الكروية . ومدى تأثير هذا الشكل الكروى على العروض الدرامية من ناحية ، وعلى أنواعها كثيرة الاتجاهــات من ناحية أخرى إلى مقارنات علمية دقيقة بين خشبة المسرح التقليدية وخشبة المسرح الكــروى وتــأثير الشكل المعمارى فى كل منهما على روح العرض المسرحى ، وعلى وجدانيات الجماهير المشاهدة .

ثالثاً : المراحل المتأخرة بعد الاستتباب

عمــل أخلــبكوف فى زمن جيد . قامت الثورة فى بلاده وهو فى السابعة عشرة من عمره . وعــندما بدأ الاهتمام بالفنون كان تقريباً فى العشرين . أى أن الظروف الاجتماعية والثقافية التى عاشها قد ساعدته على النمو والتطور الطبيعى لإنسان يعشق ويحب المسرح . لكن أهم ما فى تلك الفترة التى أشير إليها ، هى التجارب التى احتلت مركزاً مرموقاً فى مسرح السوڤيت .

فى ٢٦ أغســطس من عام ١٩١٩ م يصدر قرار تأميم المسارح فى الاتحاد السوڤيتى بسائر جمهورياته . ويعلن لينين " أن جميع أنواع المسارح المهتمة بتقديم الفنون النافعة تعترف بها الدولة . وتتحمــل الحكــومة كــل مصروفاتهــا . وتُنظم أسعــار الدخــول للمسارح ومرتبات الفنانين والعاملين "[٣] .

ويدفــع هــذا التغيير فى هيكلية المسرح السوڤيتى إلى الاتجاه للاعتناء بالتجارب المسرحية ومــتابعة نــتائجها ، وفى اســتعمال للأسلوب العصرى الحديث . وقد توجه المسرح لذلك ، إلى الاهــتمام بحــياة طبقة العمال والشغيلة ومشاكلها . كما وجّه اهتماماً خاصاً للقضايا الاجتماعية

وأحـــياناً للمشـــاكل الفـــردية الشـــاذة ، والتى يدخل تحتها ما قد يتصل بالأخلاق العامة للفرد ومشكلات الأسرة .

دخلت التجارب المسرحية فى الدرامات إلى التعامل مع حق الفرد فى المجتمع ، ولم تغفل إلى جانـــب ذلك المشكلات الأُسرية النفسية والاجتماعية التى تجتاح أفراد المجتمع . واستندت الدراما عـــلى الفلسفة المعاصرة ، فتضمنت الدرامات بعض وجهات نظر فلسفية وتاريخية . والغريب أن الدولة قد تعنت الاهتمام بالمسرح من كلمات مؤلف درامى هو مكسيم جوركى حين ذكر .. " أن الإعلاء من شأن الدراما يتطلب تضحية وجهداً شديدين ، خاصة من الكُتاب الصغار الناشئين الذيـــن يـــنعمون بكل المساعدات الكبيرة فى كل ما يطلبونه من الدولة ومن الشعب ، فضلاً عن وجود البطل المعاصر أمام أعينهم وجوداً حقيقياً لا يقوم على التخيل أو الخيال أو الاستنباط . لكنه يقـــوم على الواقعية والمرئيات "هذا البطل الذى لم يكن موجوداً قبل الثورة وحتى إن وجد ، فقد كـــان عـــلى ســـبيل الذكرى ، وتذكّر شخصيات بطولية لا غير ، مثل فاوست FAUST ودون كيشوت DON QUIJOTE ، كاف لإثبات هذه الحقيقة .

ـ تجارب المسرحيات الاجتماعية .

دخـــل التجريب فى المسرحيات الاجتماعية . لكنه كان تجريباً محفوفاً بالمخاطر . وهو الأمر الذى استدركته الدولة السوڤيتية بعد أن أخذت على عاتقها تشغيل مسارح الدولة واحترام أذواق الجمـــاهير ورعاية أخلاقياتها ، فى اتجاه تربية قومية للفرد والنشء . وجّهوا كُتاب الدراما إلى عدم الإســـراف أو الإنـــزلاق فى مشكلات الحب ورمز المثلث ، هو الثالوث الأبدى القديم المتمثل فى الـــزوج والزوجة والعشيق . كما نبهت الدولة إلى عدم الإغراق فى المشكلات الخاصة للشخصية المسرحية ، حتى لا تصبح الدرامات مشكلات ذاتية بحتة تنحو إلى السرد والقصص والحكايات .

وســـاعد تضمين المسرحيات الجانب الفلسفى ، على تمثيل درامات عالمية من قرون عديدة وبمؤلفين من مختلف الجنسيات . فمثّل المسرح السوڤيتى درامات ابسن (نورا) ، ودرامات مُعدة عن دستويفســـكى ، وأعمال جوجول (المفتش العام) ، وُجلّ مسرحيات جوركى ، ودرامات أنطون تشيكوڤ القصيرة والطويلة . إلى جانب فتح كبير على مسرحيات شيكســـبير ومعاصريه . بذلك كانت الفلسفة ضرورة من ضرورات الدراما ، نحو أدب جديد قيّمّ يتعامل بالفكر والهدف والرؤيا.

سواء كانت سياسية أو اجتماعية . فمن خلال الفلسفة أمكن التعرض للسياسة والأخلاق وآداب المجتمع والقُوى العاملة ، وأخيراً بالتعريف بالفرد الاشتراكى المعاصر بعد الثورة ، فى استقصاء للمشكلات الحقيقية التى يمكن أن تنتاب الفرد وحياته . وساعد على انبثاق هذا الاتجاه كُتاب سوقيت فهموا معنى الثورة وقضايا الفرد الجديد فى الاتحاد السوڤيتى . ومنهم نيكولاى بوجوچين NYIKOLAJ POGOGYIN ، ليونيد ليونوڤ LEONYID LEONOV ، إليا سلفنسكى ILIA SZELVINSZKIJ ، فكتور روزوڤ VIKTOR ROZOV ، ألكساى أربوزوڤ ALEKSZEJ ARBUZOV . كل هذا النفر من أدباء ودراميى السوڤيت حاولوا فى أعمالهم تسجيل الجديد فى الدولة ، وفى استغلال للماضى والتجربة العملية وتسخيرهما للبعث الفكرى المتطور . وكان من الطبيعى بعد ذلك أن يتحرك لهذا المد الفكرى الثورى جيش متفتح من المخرجين المسرحيين والممثلين ، يمثلون قُوى المسرح السوڤيتى لتقديم الأعمال الأدبية والدرامية . عروضاً مسرحية على خشبة المسارح المؤممة ، التى استقبلت بالحب كل تجربة من التجارب الجديدة .

كانت هذه هى طبيعة الظروف التى عمل وسطها المخرج أخلبكوڤ . مسرحه لم يكن كبيراً أو ضخماً . كان مسرحاً عادياً صغيراً لا يتسع لأكثر من ٣٢٥ متفرجاً . ويذكر أخلبكوڤ .. " استطعت من خلال تفكيرى فى ٣٢٥ متفرجاً أن أخرج بعروضى إلى الميدان الكبير فى العاصمة موسكو ، لأعرض بعض مسرحياتى للآلاف من المشاهدين فى الهواء الطلق محققاً ما وطّدت عليه نفسى منذ البداية " [٤] . لم يكن أخلبكوڤ يرهب شيئاً فى عملية المسرح . إذ كان بارتكانه على الدراما وقوتها مطمئناً إلى الدَّفعة والحماس فى قلوب المسرحيين . هذه الدفعات المتتالية والحماس اللانهائى من بداية الطريق من بدء المسرحية إلى نهايتها ساعة إسدال ستار النهاية . وكان يطالب بأن يعيش الكاتب الدرامى لحظات عصره ليصب ذلك فى شخصيات مسرحياته ، فتظهر شخصيات وأدوار مسرحية تكشف عن الحقيقة والعصر وأسباب الحياة وماهيتها .

رابعاً : المخرج أخلبكوڤ

ما من شك أنه واحد من المخرجين المجدّدين فى المسرح السوڤيتى فى الفترة التى تفجّر المسرح فيها . ليستقبل الكفاءات الفنية بكل ما تحمله من فكر وتجديد وابتكار . ومن دراسة مدرسته فى



Japán nő: *Mabvarosa hercegnő* a tokiói császári szinház előadásában (1954)

Japán nő: *A kőhid* cimű dráma az Adzuma-kabuki Társulat előadásában (1955)



١ ـ النو اليابانى مسرح القيصر ـ طوكيو

٢ ـ مسرحية الجسر الحجرى فرقة الكابوكى ـ أدزوما



الإخــراج المســرحى ، يتضــح أنه متعدد الفكر والتفكير . تأثر وأُعجب بالمنهج الدرامى عند مايا كوفسكى دائم التلوين ومتعدد الصور الدرامية . وتكشف العروض التى أخرجها أخلبكوف عن ارتباط بـــ (التياترالية) المتحررة من تقليدات خشبة المسرح ، ووعيه للصور الثابتة التى لا تُضيف إلا جمـــوداً على حركة العرض المسرحى . وأخلبكوف وسط ملامح الإخراج هذه يبدو مزيجاً من تمثيل وأسلوب التمثيل فى مسرح الكابوكى اليابانى ، ومن مسرح الشرق الأقصى الصينى والمنغولى، مع أصول تعاليم مسرح أستاذه مايرهولد .

استغـــل أخلبكـــوف خـــبرته فـــى السينمـــا السوفيتـــة[٥] . فاستعمل نظرية (المونتاج) MONTAGE الصورة المركبة فى إخراجه وفق فلسفة المونتاج عند ايزنشتين EISENSTEIN . يتميز منهجه فى الإخراج بالآتى .

١ ـ التفكير الجديد هو البذرة لمضمون الدراما .

فالمخـــرج هـــو مُولّد هذا التفكير ، ومصنّفة ، ومُوجده ، ومحققه فى النهاية . والمثال على الـــتفكير الجديد عنده تسوير الدانمراك كلها كسجن كبير فى إخراجه (لهملت) شيكسبـــير على المسرح . وما هو تعبير صادق عن مآسى الأمير الشاب وقضاياه الإنسانية فى المسرحية . فالبحث فى الإخراج يُولّد سد حاجات الأفكار ويقودنا إلى إشباع الرغبات . والعكس كذلك صحيح . أى أن حاجتنا إلى إشباع الرغبة سوف تدفع إلى البحث العلمى فى الفن . ويمكن لنتائج البحث أن تكون بالســـالب فى الـــنهاية . وهـــو معناه أن الإخراج قد مسّه التنازلات . تماماً كالذى يتزوج زواج المصلحة من عجوز شمطاء لا يبغى إلا مالها ، فلا يسعد بالحياة ولا النضارة ولا السعادة . وكم من آلاف الزيجات على هذا النمط ، ومئات المسرحيات كذلك .

يشـــير الـــتفكير الجديد الذى قعّده أخلبكوف إلى مهمة المخرج ، التى تبدأ عادة من لحظة الاختيار للمسرحية . ومعنى هذا أن المخرج هو المسئول عن الريبرتوار فى المسرح لاقتراح سياسة الفكر الإنسانى ، بعيداً عن سياسة لصوصية شباك التذاكر وأمواله .

٢ ـ الدرامات وجه المخرج .

يحضرنى تعبير أخلبكوف الذى يقول فى بساطة شديدة .. " قُل لى ماذا ستُخرِجْ .. أقول لك من أنت "[٦] .

والدرامــات التى يقترحها المخرج هى عقيدته CREDO . تُمثل تفكيره ومنهجه ومستوى عمله ، واجتهاداته ومعارفه الثقافية .

وإذا كانــت الحياة لا تحتمل التفاهة والابتذال VAPIDITY ، فإن المسرح يمكن أن يقبل مــنها القليل . وهذا القليل هو ما يُطلق عليه أخلبكوف (التنازلات) وهو لا يقبلها اعتزازاً .. بل اضــطراراً . فالمسرح آلة متحركة كل لحظة . يأتى المساء فيرتفع الستار دوماً (طبعاً فى المسارح المنظمة باشراف الدولة فى الاتحاد السوفيتى) .

٢ ـ فلسفة تقريب التمثيل للمتفرجين

وهـــى الفلسفة المسرحية التى شغلت المخرج أخلبكوف ردحاً طويلاً من الزمن . يرى فيها سهماً ينطلق مباشرة إلى قلب المتفرج لتحدث عمليه (اللقاء) . هذا اللقاء هو (الراحة) . ليست الراحة بمفهومها اللغوى ، لكن بمفهومها النفسى والمسرحى التياترالى ، وهى الحالة التى تحدث دائماً بعــد إجهــاد الممثل لنفسه ، والمتفرج لنفسه فى المتابعة . وهو إجهاد متصل بين الممثل والمتفرج كالــراحة ســواء بسواء . فالمتفرج هو ضيف على المسرحية وعلى مكان الأحداث . وهو يُعمل بفكــره وســط ديكورات خفيفة وإيحائية لاستكمال صورة الإخراج عند أخلبكوف . وما تقدمه مسرحيات الدرامين الجادين وإخراج الرجل ، تُصور أحداثاً سياسة ووطنية ، ومشكلات شعب ، وحاجات طبقة عمالية عريضة ، وأصول تربية ونظريات جمال جديدة لها منطقها الخاص . واستقبال أمــثال هذه القضايا فى المسرح يُجهد من المتفرج . أضف إلى ذلك الجانب البصرى الذى يشاهده عــلى الخشــبة من تغييرات وتقنيات وحركة الممثلين . وهو ما يقتضى فعلاً راحة إثر هذه الجرعة الدرامية .. من هنا جاء اهتمام أخلبكوف بالمُشاهد المسرحى . توخّى أخلبكوف عدم إشعار المتفرج بأنــه يشــهد عرضاً مسرحياً ونقل الصورة السينمائية فى الفن الجيد بانتقال الكاميرا دون إشعار الجماهير بتدخلاتها هنا وهناك . كان همه وهدفه فى ذلك إبعاد أحاسيس الجماهير بأنها تشاهد عرضاً مسرحياً وتمثيلاً وممثلين . ليتعرفوا ـــ أثناء العرض ـــ على أناس مثلهم تماماً ، يتحدثون ويتحركون ويأملون ويضجرون .

لجــأ أخلبكوف إلى تنفيذ ذلك بضبط التقنيتين الداخلية والخارجية عند الممثل . بمعنى تقدير سليم للانفعال والصوت والحركة والريتم ، حتى يأتى التمثيل غير مفتعل . ولا خوف من مدرسة

ستانسلافسكى التى اعتنقها مثل الآخرين . فإذا ما جاء التمثيل (تصرفات وليست تقليداً) فإن الأمور سوف تسير على ما يرام . وسوف يبتعد الممثلون عن تشنجات الميلودراما والمدرسة الصوتية الجهورة التى تسئ إلى فن التمثيل وفن الممثل . وشتان بين ما قبل ستانسلافسكى وما بعد ستانسلافسكى . بين نظام منهجى لفن الممثل هو الانضباط للتقنيتين الداخلية والخارجية معاً . ونظام بال يعتمد على الصوتيات وكُتل غير مُشذّبة من شحنات انفعالية غير موقوتة ، تصعد متى تشاء وتتجه إلى أين تشاء . وتؤثر أحياناً رغم ذلك . لكنه تأثير الاستجداء واقتراض العطف . وإذن ، فالفرق كبير وعظيم أيضاً . فالممثل الذى يختتم المسرحية بمشهد نواح أو بكاء على مقبرة الحبيبة (كروميو وجولييت) عند شيكسبير ، حيث تنهمر الدموع وتحمّر الجفون ، اللهم إلا من شعلة دم مُختنقة ، ثم يُسدل الستار . هذا الممثل — لو نجح مشهده بحسب قواعد التمثيل العلمية — سيكون أسعد بنى البشر فى الوجود لحظة إسدال ستار النهاية . لماذا ؟ لأنه عاش دوره كما يقولون . ولأنه بتصرفاته صنع عملية الإبداع . ولو حدث مثل هذا المشهد فى الحياة مثلاً ، لما اكتملت عملية المعايشة بنفس القدر والميزان التى تتم به على خشبة المسرح . ذلك لأن اختلافاً لابد سيطرأ على انهمار الدموع وإحمرار الجفون وذبول الوجه وضياع تورّده واختفاء حُمرته . وبالتالى لا تكون المعايشة فى حالة الكمال . ومعنى هذا أن الممثل لا يصل فى الحياة إلى النقطة الهائلة التى يُوصّله لها المسرح فى حالة التمثيل المُقننّ .

نفس هذا الإحساس للقضية المطروحة ، هى ما يُحس به المتفرج فى الصالة أثناء العرض المسرحى . وهذه المعايشة المطلوبة من المتفرج فى مسرح أخلبكوف ، لا يمكن بأية حال أن تتم أو تطفو على سطح أحاسيس المتفرج ، إذا كان التمثيل ميلودرامياً ، أو صوتياً زاعقاً ، أو ما شابه ذلك من مبالغات وفنون تمثيلية مختلفة . وبالتالى يفتقد المتفرج أصالة انهمار الدموع وإحمرار الجفون وذبول الوجه ، أو ما يقابلها من انفعالات .

يقول ماياكوفسكى .. " أُمثل وأصرخ وأزعق ، ولا أستطيع تأكيد أى شئ مما أريده " .

إن أحسن تعبير لرسالة ستانسلافسكى فى تعليم المخرجين أنه يُعلّم (المستحيل) و (عدم الطاعة) . المستحيل فى أن تكون هناك (اسطمبة أو كليشيه) وصفة جاهزة تُخرّج لنا مئات من ستانسلافسكى . وعدم الطاعة فى تقبّل تعاليمه هكذا عن ظهر قلب لتصير قضية مُسلّم بها ، تطبع

ذهن الفنان بخاتم لا يتغير عن خاتم صاحبه . ولعل مايرهولد فى الكثير ، وفاختنجوف فى القليل قد أدركا فلسفة نظرية ستانسلافسكى ، وكذلك أخلبكوف . فلم يقبل أى واحد منهم أن يكون ختماً مكرراً من ستانسلافسكى وهذه هى عبقرية الأستاذ الأول .

وعلى ما تقدم ، فقد اقتضت فلسفة تقريب التمثيل للمتفرجين جهداً قاسياً من الممثل . إذ هو بارتباطه بهذه الفلسفة يقف بين نارى المشاهدة ونزعتيه إلى الإقتناع وإلى عدم الإقتناع . الأمر الذى استدعى جرأة من الممثل ، وقدراً كبيراً من الشجاعة ومواجهة الأمور بكل الجدية . وكانت نظـرية أخلـبكوف فى حمايته . فالكلمة المحسوبة فى الدراما تسير بمضمونها الشريف أو الوطنى أو الـثورى إلى المشـاهد مباشرة ، والممثل على قُرب شديد منه فى الوضعية الحركية . وتكاد تلتقى العيون فى نقطة تمركز واحدة . وكذلك تكاد الآذان تصطف على اتجاه واحد محدد. وكانت هذه الصـورة المطلـوب الوصول إليها هى التى حددت فلسفة التطبيق فى إخراج أخلبكوف لعروضه المسرحية . كل شيء من أجل الوصول إلى العين وإلى الأذن معاً . أى أن مفعول الكلمة عند هذا الـنوع مـن الإخراج أصبح ذا حدّين . ولما كان أخلبكوف قد دعا إلى الإقتصاد فى الديكورات والمناظر على الخشبة قدر الإمكان . فإن هذه (الصورة لخشبة المسرح) كانت تُجسّد من جانبها هى الأخرى ثقل الكلمة المسرحية .

٤ ـ من الواقعية إلى امتدادات التياترالية .

يصل أخلبكوف فى منهجه للإخراج إلى قانون (الحركة) الدائمة عند المخرجين . المخرجون الثابتون على أى شيء يتعرضون للإضمحلال مع مرور الزمن . ينتهون كما تنتهى أفكار إخراجهم التى لا تتغذى على الجديد الدائم . وهو نفسه واحد من المتطورين والمطوّرين .

بدأ أخلبكوف واقعياً . مخرج يهتم بتفاصيل الواقعية التى نبذها أستاذه مايرهولد ، كما نبذها كثير من النابهين قبله . ومع ذلك ، فقد كان واقعياً فى إخراجه لمسرحيات الفترة الأولى من حياته . قـدّم (الأم) مُعـدّة عن جوركى فى ديكور واقعى كامل شأنه شأن مخرجى الواقعية من أساتذة المدرسة السوفيتية فى الإخراج فى مطلع القرن العشرين ، كـ .. نميروفتش دانتشنكو .

بل لقد كان أخلبكوف صادقاً مع نفسه ، وغير متنكر لماض ثار عليه ودفعه من على كاهله . فهو يعترف صراحة بأنه مدين للواقعية ومنهجها الإخراجى . فهى التى أتاحت له الفرصة للخروج

عـــلى تقاليدها الجامدة المصبوبة فى قالب ، كان يمكن أن يكون أبدياً بالنسبة لحياته الفنية وأعماله المســـرحية . وهـــو يُعزى تطوره إلى المسرح الصينى ، وإلى الحكايات الشعبية فيه . فدراسة هذه الحكايات والمعرفة بالتقنية الدرامية فيها ، هو مبعث وأصل كل التجديدات التى نادى بها فى منهجه الإخراجى . ففى المسرح الصينى يجرى التمثيل أحياناً فى وضح النهار . ويكون المنظر تمثيلاً لليل فى منتصـــفه . وأحـــياناً أخرى يكون المكان هو شاطئ البحر وخشبة المسرح تظهر خالية من الماء أو الشاطئ أو الزورق . لكن .. يكفى مجداف صغير واحد فى يد الممثل الصينى ليوحى بكل ما تريد الأحداث أن تقوله وتُبرزه . هذه الأحداث التى كانت تتغير فى استمرارية عاجلة . وبالتالى كانت تتطلب تغييرات مكانية وحركية وزمنية وخاصة مما لم يكن يعرفها جمهور المسرح السوفيتى .

رداً على سؤال وُجّه إلى أخلبكوف عن منهج ستانسلافسكى ، يقول السؤال .. ما رأيك فى نظرية ستانسلافسكى ؟ وكان رده مايلى :

" إنـــنى واحد من التابعين لمنهج ستانسلافسكى ، الذى وصل إليه كاملاً فى شأن تطوير فن التمثـــيل فى أخريات أيامه . وهو المنهج القائل برباط الوثاق بين كل من العلاقة النفسية والعلاقة الجسدية عند الممثل . ولطالما استعملت فى منهج إخراجى تطبيقاً ما أشار به ستانسلافسكى . والآن حديـــداً فى إخـــراجى لمســـرحية (قصة إركوتسك) . إن أهم الأهميات فى جزء التدريبات عند ستانسلافســـكـــى هـــو الكشف عن وظيفة هذه التدريبات . فالتدريبات على القراءة والإنفعال جلوساً تجعل الممثل يُخفى الشخصية ، أو يختفى هو خلف الشخصية من جرّاء وضع الجلوس على مـــائدة . لذلك يحتاج الممثلون إلى نوع آخر من التدريبات (يقصد تدريبات الحركة المسرحية) حـــث تفاعـــل الـــروح مـــع الجسد .. أى تضافر الانفعال مع الحركة . إننى أتعامل مع طريقة ستانسلافســـكى منذ خمسة وعشرين أو ثلاثين عاماً . ومع ذلك فقد فكرت فيما جدّده مايرهولد بعد ستانسلافسكى وفى حياته أيضاً . ومع ذلك فإننى أقول إن خمسة وعشرين أو ثلاثين عاماً وقت قصير جداً لتستتب الطريقة ، ويتعرف العالم على أصولها وأهدافها "(٧) وينصح أخلبكوف المخرجين الشبان بالتعمق فى طريقه منهج الأستاذ ستانسلافسكى المسماة بـــ (طريقة تحليل الحدث) . فهى الطريقة الوحيدة فى فن التمثيل المسرحى التى تُوصّل إلى الصدق وإلى الإقناع ، إن فن معايشة الدور المسرحى هو سمة العصر ، وإحدى علامات الممثل المثقف .

٥ ـ الاعتماد على علم الانسان .. الأنثروبولوجيا . ANTHROPOLOGY .

اعـتمـد أخلبكـوف فـي منهج إخراجه على كشف العالم الداخلي للإنسان على الخشبة المسرحية . وهو ما يؤكد مرة ثانية علاقته الوثيقة بمنهج ستانسلافسكي . وعلم الإنسان ، هو علم يبحث فى أصل الجنس البشرى وتطوره وأعراقه وعاداته ومعتقداته . وبالنسبة للتطبيق فى المسرح ، فهـي قضـايا تحليلية تخص كيان المسرحية فى الإخراج ، نسبة إلى أصلها عادات وتقاليد ، وإلى سـلوكها حية فى التعامل مع الآخرين معها فى العرض المسرحي . ولجوء أخلبكوف إلى إدخال علم الإنسـان عالم الفن المسرحي يُقوّى من المضامين الدرامية عند كُتاب الدراما ، ومن الفهم والأداء التمثيلي عند الممثلين ، لأن أبعاداً علمية سوف تفرض نفسها ، بُحكم الأساس العلمي والتحليلي فـيها على فن المسرح بصفة عامة . وإذن ، فكما يتعامل المسرح مع الفنون الأخرى ، فإنه الآن يخطـو خطوة جديدة للتعامل مع العلوم الإنسانية وفى صُلب مهمته ووظيفته . هذا التعامل الجديد يرفع من الشخصية فى المسرح ، ويُثبّت من خُطاها ، ويؤكد أن المسرح رسالة فنية ذات معنى كبير، وهذا المعنى لا ينفصل — ولا يمكن أن ينفصل أيضاً — عن التطور فى العلوم الحديثة طبيعية كانت أم إنسـانية . وكـل هذه الإرهاصات فى المسرح هى التوجّه المعاصر إلى البحث الفنى فى العلم ، والتقصى المستند إلى المعرفة وإلى القواعد .

ويؤدى هذا البحث والتقصى إلى :

أ — اعتـبار كـل مشهد من مشاهد العرض المسرحي ، مسرحية كاملة لها خطوطها ومضموناتها وأهدافها الخاصة . والمخرج هو المسئول عن تحقيق هذه الواجبات فى المهنة .

ب — ليسـت الحقيقة ولا الإخلاص هى منتهى عمل المخرج فى إخراجه للمسرحية ومشاهدها . لكـن رؤيته الخاصة ، واستنبات لحظات من صُنع الممثلين تحمل طعم المواقف ، وإشاعة جو من الانتباه أو الاستفزاز للمتفرج ، أو إقامة حقل مغناطيسي يلف به سياج المسرحية . كل هذا من عمل المخرج ووظيفته أيضاً .

جـ — إمداد الممثلين بالعُمق الفنى فى أدوارهم ، بواسطة الفهم والتحليل والتشريح لكل اللحظات والصمتات والسكتات .

د ــ لا تكفـــى لمهمة الإخراج نقل صورة فوتوغرافية للمسرحية فى إخراج آخر . لأن ذلك يعنى توقف عملية الإبداع ، ومن ثَمّ إختفاء عنصر الابتكار . خاصة عندما يشغل المخرج نفسه بتحقيق وتجسيد أفكار أو حركات مغلقة بغير معنى للممثل وللجمهور المشاهد على السواء.

هـــ ــ لا تكفى الفصول ولا المشاهد التى خطّها الدرامى المؤلف لوضعها (بوضعيتها) الدرامية عـــلى المسرح . فالعرض المسرحى يتطلب تدخلاً هاماً من الإخراج . للاشعار صوتاً وحساً وحـــركة بالكـــلمة ومعناها . وبتعميق الأماكن التى تدور فيها الأحداث ، وبترقية نماذج الشخصـــيات ، وبـــإطلاق الخيال الذى يُحوّل كل هذه الحقائق الدرامية إلى (صورة فنية عَرْضية) فى العرض المسرحى . وهو ما تنص عليه تياترالية مايرهولد .

و ــ وأخـــيراً ، فإن التعرّف على (العالم الفنى) لكاتب الدراما أمر فى غاية الأهمية . لأن عناصر هذه المعرفة هى الأساس الذى تستند عليه الصورة الإخراجية ، والتى تظهر نتائجها فى كل حركة ولفظة وصمتة فى الأداء التمثيلى المتمكّن .

NYIKOLAJ PAVLOVICS AKIMOV

نيكولاى باڤلوفتش أكيموڤ

(١٩٠١/٤/١٦ ـ ١٩٦٨/٩/٦ م)

نـــيكولاى أكيموڤ ، مخرج ومصمم ملابس وديكورات روسى . بدأ حياته مصمماً للديكور المسرحى فى مسرح ڤاختنجوڤ ، ثم انتقل للعمل فى مسرح الفن بموسكو .

أول عمـــل من إخراجه مسرحية (هملت) لشيكسپـــير فـــى عـــام ١٩٣٢ على مسرح ڤاختنجوڤ . ومـــن عـــام ١٩٣٥ م حـــتى عـــام ١٩٤٩ يعمل مديراً فنياً للمسرح الكوميدى فى لينينجراد . ومن بين أهم أعماله الإخراجية فى تلك الفترة إخراج مسرحية شيكسپـــير (الليلة الثانية عشر) . تميزت أفكار الإخراج عنده بالجرأة البالغة والخيال الثرى ، فى بحث عن (شكل) FORM من أشكال التأثير الفعّال على الجماهير . حارب أكيموڤ كثيراً لتعديل خطة الريبرتوار فى المسرح بلينينجراد من أجل الأمثل والأقوى تأثيراً بما خططه من كوميديات وساتيريات فى البرنامج الســـنوى للمسرح . وهى الأنواع الدرامية التى كان مولعاً بها . صادف منهج إخراجه نجاحاً لدى الجماهير ، كما تعرض المنهج لكثير من النقد أيضاً .

فى عام ١٩٥٠ م يترك المسرح فى ظروف غامضة غير معروفة . ثم يعود لاستكمال رسالته بعد خمس سنوات فى عام ١٩٥٥ م . درّس فى أخريات سنواته فى المدرسة العليا لفنون التمثيل فى لينينجراد مادتى الإخراج المسرحى وتصميم الديكور . أهم المسرحيات التى أخرجها .

١ ــ الظل

٢ ــ التنّين DRAGON (إشارة إلى هتلر)

٣ ــ معجزة كل يوم

٤ ــ رجل استراتفورد

٥ ــ دون جوان DON JUAN .

أولاً : الفن والإنسان

عجيب أمر هذا الفن . وأعجب منه أمر الإنسان . يختلف الإنسان عن أخيه الإنسان الآخر. وهـو مـا نطلـق عليه (الشخصية) عند كل واحد منا . ومع ذلك فهما متشابهان فى التكوين الفيزيكى ، وفى الدم ، وفى الأعضاء ، وفى أجهزة الجسم الداخلية ، وفى التكوين الكيميائى . لكن التعقـيد الداخلى والخارجى عند كل منهما هو المسبّب لهذا الاختلاف الذى يظهر فى عدم تطابق الشخصـيات مع بعضها البعض فى الحياة . ويظل هذا الاختلاف قائماً فى كل شرائح المهن وبين ناسها وشخصياتها . عند الموظفين والفنانين والجنود والمسافرين ، والنظارة فى المسرح .

هـذه البساطة فى التشابه بين الناس وبين الشخصيات ، تصبح شيئاً أكثر تعقيداً فى الفن ، وبخاصـة فى الفـن المسـرحى الذى قوامه وعماده (شخصيات مسرحية من الحياة) . ومن هنا فالشخصية المسرحية تختلف عن نفس الشخصية فى الحياة العامة . وهذا هو سر اختلاف الفن عن الواقع . وسبب فشل الواقعية الحرفية أو الفوتوغرافية ، والتمسك بها فى عالم الفن .

يحتفل الاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٥٧ بمرور ستين عاماً على ميلاد المسرحى يفجنى ليفوفتش JEVGENYIJ LVOVICS . ويلقى أكيموف كلمة تحية بالمناسبة فى تلفزيون لينتجراد . فيذكر " هـناك أشياء فى الحياة تُصنّع من أجل الإنسان الصغير .. الأولاد . حبال القفز ، الصفارة ، لعبة الحصـان . وهـناك أشـياء أخرى تُصنّع من أجل الكبار البالغين . الآلات الحاسبة ، الماكينات ، الدبابات والقنابل ، والسجائر والمشروبات الروحية . ومن الصعب تحديد رغبة الإنسان لشىء ما فى يوم من الأيام . هل تتطلع هذه الرغبة إلى البحر ؟ أم إلى شاطئ صيفى هادئ ؟ أم إلى باقة زهور جميلة ؟ أم إلى التهام طبق من الفراولة ؟ أم إلى تذوق تفاحة ناضجة ؟ أم إلى تناول القشرة ؟ ومع ذلك فكل هذه الرغبات مثلاً تنشأ عند الأطفال وعند الكبار أيضاً . يا لها من ورطة !! .

وهكـذا هـو الأدب الدرامى . هناك مسرحيات للأطفال مخصصة فقط وفق منهج الكتابة الدرامية فيها إلى الطفل ، والكبار أحياناً لا يُسمح لهم بمشاهدتها . وهناك أيضاً مسرحيات أخرى للكبـار لا يستطيـع الأطفال مشاهدتها ، حتى لو كانت كراسى المسرح خالية من الكبار . ومع ذلك ، فقد وجدتُ فى درامات يفجنى ــ الكاتب الدرامى ، مكاناً للصغار والكبار على السواء . كتب الرجل مسرحية (شجرتا القيقب) TOW MAPLE - TREE وخصّصها للأطفال . فظهر

أنها من أكثر المسرحيـــات ارتيـــاداً للكبـــار أيضاً . وعندما كتب نفس الدرامى مسرحيته الثانية (معجزة كل يوم) للكبار ، فقد اضطر مسرحنا أن يُضيف عروضاً صباحية للمسرحية ، خصصها للأطفال الذين طالبوا بمشاهدة المسرحية "[1] .

ومعـــنى ذلك أن الإنسان شيء غير عادى ، من الصعب حصر رغباته أو التعرف عليها فى ســـهولة ، وبخاصـــة فى المذاق الفكرى الذى نعرضه عليه . وهو ما دعا أكيموف — كما يبدو من حديـــثه الـــتفلزيونى — إلى الغوص فى علاقة الفن بالإنسان ، فى محاولة الكشف أو الاقتراب من الكشف عن خطوط توضيحية أو رسوم بيانية ، تساعده على مهمة الإخراج فى المسرح الكوميدى فى لينينجراد ، طالما أن الأفكار تتغير فى المسرح وكـــذا السعادة والحقيقة والشقاء والشباب . وما هذه التغيّرات فى النص المسرحى ، إلا شاهد على صحة استمرارية المسرح والأدب الدرامى معاً .

ثانياً : المسرح فى رؤية أكيموف

عـــاش أكيموف فترة تطور المسرح فى الاتحاد السوفيتى . كما عاش كذلك سنوات الحرب العالمية الثانية التى عطلت من مسارح كثيرة عن رفع أستارها اليومية للجماهير . حقيقة أن مسارح الأكاديمية قد انتقلت بعد إعلان الحرب إلى مناطق أخرى بعيدة عن لينينجراد ، هدف النازى . لكن الـــتاريخ المســـرحى يذكـــر أن أربعة مسارح فى لينينجراد ظلت تعمل وأصرت على فتح أبوابها لـــلجماهير . وهـــذه المسارح هـــى : مسرح الشبـــاب ، ومسرح الأوبريت ، ومسرح ردلوف REDLOV ، والمسرح الكوميدى الذى كان يقوده أكيموف . وقد غيّرت هذه المسارح الأربعة مـــن ريبرتوارها ، لتقدم درامات تناسب أحداث الوطن ، ويتفاعل معها جمهور المسرح أثناء حُمى الحـــرب العالمـــية الثانية . فمُثلّت مسرحية (برلين تحت الزيزفون) ، مسرحية (التنّين) رمزاً إلى الهتلرية ، وولدت فى المسرحيات شخصيات عنيفة دكتاتورية مثل شخصية المحافظ وغيرها من نماذج غير سوية بعيدة عن الملمس الإنسانى فى الحياة .

يتوصـــل أكـــيموف إلى فكرة (الزمن) فى المسرح المعاصر . فللإخضاع المسرحية والعرض المســـرحى من بعدها إلى روح العصر ، انحاز أكيموف إلى فكرة إيجاز الزمن السريع . وهو ما يعنى تقصـــير زمـــن العرض المسرحى قدر الإمكان ، طبعاً دون المساس بالنسيج الأصلى للدرامات . ... صرد فى تطبيق الفكرة تقتصر على اختصار الاستراحات بين الفصول الخمسة ، على غرار

ما هى فى المسرحيات الشيكسبيرية مثلاً . ولا يمنع أن يتبنى المسرح العروض المستمرة بلا توقف NON-STOP PERFORMANCES بصرف النظر عن التقسيم الدرامى الأصلى للفصول والمشاهد فيها . وتبنّى الرجل للفكرة لا يعنى خوفه من الاستراحات أو نظام الدراما التقليدى ، لأنه هو نفسه من المحبذين للعروض الطويلة حتى ولو خُصص لها يوم كامل للعرض المسرحى . وهو يستحسن كذلك (الاستراحات ، لأنها راحة واستنشاق الهواء للمتفرج الذى يتبادل مع أصدقائه أو معارفه فى هذه الاستراحات الرأى حول المسرحية أو حول العرض المسرحى .

لكنه كمفكر فى علاقة الفن بالإنسان ، يميل إلى أن يسير العرض مرة واحدة بلا توقف لإكتساب المتفرج للحظة التركيز وإحساسه بالتكثيف الدرامى لما يشاهده ، وفى الحال ، ودون أى فصل فى العرض المسرحى ، حتى ولو كان ذلك من شأنه أن يترك للمتفرج دقائق ليسترد فيها أنفاسه بعيداً عن مقعده فى المكان المسرحى صالة الجمهور . هذا (الوَصْل) فى العرض يُحيى الطزاجة ويُفعم النشاط FRESH ، ويجعل الرؤية المسرحية حية حديثة . وهو لذلك يقترح أن تكون الموسيقى التصويرية أو التأثيرية المصاحبة للعرض حية هى الأخرى LIFE بعيدة عن الموسيقى المُخزّنة فى شريط .

تمتد هذه الحيوية ، أو الرؤية عند أكيموف إلى شكل أخاذ طازج تعمل به كل أدوات المسرح الحديث . إن المدنية قد قدمت فنوناً كثيرة إلى جانب فن المسرح القديم الأصيل مثل الفيلم والتلفزيون وآلة التسجيل (لم يكن الفيديو قد أُخترع بعد) ، وكان لزاماً على المسرح وسط هذا التقدم أن يبحث له عن وسائل بديلة للتقدم . فيكفى أن المسرح فى بلاد كثيرة لا يزال واقفاً فى مكانه بلا حراك منذ القرن الخامس عشر الميلادى . وهذا هو منتهى التأخر والتخلّف . والمسرح هو نفسه الذى تقتضى وظيفته وفكرته إقامة العلاقة الحية الطازجة يومياً وآنياً بين المشاهد وخشبة المسرح . كيف ذلك ؟ إن الحرب قد حطمت كثيراً من ضحكة الإنسان وإحساسه بالسعادة . ومهمة المسرح إعادة هذه الضحكة إلى أفواه الجماهير . (لا يقصد أكيموف الضحك الساذج الذى تقدمه مثلاً مسارحنا الخاصة فى الأقطار العربية) . ضحك يصل إلى القلب ، ويُمتّع النفس بموضوعات نقية طاهرة تُزيح أفكار الحرب إلى غير رجعة ، وتُعيد الناس إلى أعمالها فى اليوم التالى وسط إحساس بالأمل وإعادة بناء الحياة وانتصار الإنسان فى هذه الحياة . إن العامل والفلاح

والفنان والعالم ، وغيرهم كثيرون منخرطون في مهن شتى ينتظرون من المسرح هذه المبادرة .

إن رؤية أكيموف هي في مسرح احتفالي .صحيح أن عروض التلفزيون والسينما يراها الإنسان في بيته بملابسه الداخلية وبلا حذاء . وهي راحة كذلك للإنسان . لكن المسرح له سحر آخر لا يمكن تعويضه . ويتجلى هذا السحر في مجموعة الجماهير التي تدخله . لا تعرف بعضها بعضاً . لكنها — وأثناء العرض المسرحي — تقترب كثيراً من بعضها البعض وبلا سابق معرفة كذلك . تقترب من بعضها دون أن ينبس واحد منهم بكلمة تجاه الآخر . وهذه هي عبقرية الفن المسرحي . إن تقدم التقنية والآلية في العصر الحديث ، إنما يعني في طياته تقدماً للإنسان المعاصر . وهذا التقدم للإنسان ، يجب أن يراه الإنسان المتفرج ، ويرى نفسه فيه ، على خشبة المسرح الحديث .

ثالثاً : أفكار البحث في مسرح المستقبل

ليس هناك تطور بلا تفكير . تفكير في خطة عمل مستقبلية ، تناقش الوضع الحالي . تستوعب موقفه ، تُحدد أخطاءه وحسناته . ثم ، تقترح الإضافات العصرية . والمسرح واحد من المؤسسات الثقافية التي تفتح أبوابها يومياً للجماهير . يرتبط معها بالفكر السياسي والروحي والاجتماعي والاقتصادي . يتبادل الكلمة مع الناس ، وفتح حوار عبر المسرحيات مع العقول والآذان التي تحملها عادة جماهير النظارة .

" إن البحث الفني هو الطريق إلى التطور " [٢] . بمثل هذه العلمية ينادي أكيموف بأعلى الصوت في بلاده . البحث في واقع مسرحه المعاصر ، والبحث في تحليل هذا الواقع . التعرض — وعلمياً — للواقعية ، وللأفكار الجديدة في المسرح ، وللتراث . وإجراء قياس علمي لكل هذه النوعيات والتيارات الدرامية . إن الدخول إلى أعماق المشكلات المُعقّدة في حياة ومسيرة المسرح . هي الطريق الأمثل لحل هذه المشكلات في طرحها على بساط البحث العلمي . وهو في نظرته التحليلية هذه يتوافق ويتفق مع وجهة نظر سابقة عند أخلبكوف . والظاهر أن طبيعة العصر ذاته ، وتسابق العلوم وصراع الاكتشافات في كل المجالات العلمية التطبيقية والإنسانية والحربية ، هي التي أدت إلى هذا الطريق . لكنه يُحدد شروطاً مع هذا الدخول إلى البحث العلمي . فهو يشترط تفهّم

الجمـــاهير لهـــذه الخطوات من التقدم وهذه العلامات من التطوير . كما يشترط كذلك أن تضع التطورات فى اعتبارها خطة بناء الحياة .. وهى خطة سياسية يقوم الحزب تحديدها وتطبيقها .

يقـــترح أكيموف فى سياسة تطوير الجماهير النظارة بديكورات موحية . قد تكون غريبة أو شـــاذة عن ذوق الجماهير . لا قمم الغرابة بقدر ما يهمه فى هذا الشأن ، النهوض بالمستوى الجمالى للتذوق الفنى عند الجماهير ، والارتقاء بعقلياتها وصقل سلوكها ومعاملاتهـــا ومـــع مـــا يُقدمه من أفكار ، فهو يتمسك بنظام ستانسلافسكى حين يقول : " إن منهج ستانسلافسكى فى المسرح هو أكثر المناهج إكتمالاً . ولهذا فعلى كل فنان مسرحى أن يعمل به ويتمسك بنظمه "[٣] .

ومع هذا الإعلان للتمسك بمنهج الأستاذ ، فإن أكيموف يؤيد الاختلافات الفنية الفرعية التى قامت مؤخراً حول هذا المنهج ، ســواء فـــى السنـــوات الأخيرة لصاحب المنهج أو بعد وفاته . وأكيموف يعلن حرية شخصية يراها هى الأساس فى سلوك الفنان ، والفنان المخرج بصفة خاصة . ويـــبارك كل الإختلافات التى أبداها مخرجون سوفيت مثل مايرهولد وتايروف وفاختنجوف ، وهى غير المطابقة تماماً لمنهج ستانسلافسكى . لأن النتيجة التى وصل إليها المسرح السوفيتى — بل ولا أغـــالى إذا قلـــت المســـرح العالمى والعربى — كانت نتيجة بناءة ، دفعت بالتياترالية إلى الأمام ، وشجعت مسارح كثيرة على العمل بالدراما الفردية **MONODRAMA** ، ومسارح عربية على وجه التحديد للدخول إلى عالم تراثها ، والانتباه إلى أصول واتجاهات قديمة ، كانت مطمورة حقاً فى تاريخ هذه المسارح .

والـــرؤية عند أكيموف تُحذر ضمن ما تُحذّر من الفنون المسرحية الضارة بالإنسان وبعقل الإنسان . والتى تستغل غرائزه فيما لا يفيده . بل تُخدره إلى وقت قصير جداً ، هو مساحة وزمن العرض المسرحى ، ولا أكثر من ذلك .

وأكـــيموف كواحد من مخرجى السوفيت ، فإنه يعتنق نظرة تقدمية بطبيعة الحال تتوافق مع تفكيره ورؤيته العامة فى مسرح سوفيتى متقدم ، يحلم به . وهو لذلك لا يعتقد بأية حدود فى عمل المخـــرج . بـــل يعتبر المخرج هو المنوط به تحقيق تقدم وتطور المسرح بما يبعثه من أفكار للممثلين وطاقم العمل الفنى ، وبما يمكن له أن يجذب النظارة ويوقظ تطلعاتها إلى الموضوع المسرحى . وأخيراً بما يعرضه من وجهات نظر مستقبلية وآفاق قد تبدو فى علم الغيب . لكن التجريب قد يسمح لها

بالظهور والتطبيق بعد ذلك . ومن هنا نفهم تحمسه لتبّنى أفكار التجديد فى الإخراج المسرحى ، بل وفى فن التمثيل بعد ستانسلافسكى . فالثابت أن البحث الدائم فى مضمونية المسرح .. عادات وتقاليد وقواعد وحركة وخروج ودخول وخدع وتراث ومذاهب ومعارضة لمذاهب . كل هذه الارهاصات تفيد المسرح ، وتخلع عليه شكلاً مغايراً للشكل الذى يعمل به ، مهما كانت حسنات هذا الشكل أو سيئاته . فالمسرح يتكون من فنون عدة تشترك فى العرض المسرحى . حيث الدراما والتصوير والرسم والمعمار والموسيقى والرقص والتمثيل الصامت ، وفن النحت أحيانا . وتواجد عدد من هذه الفنون المشتركة فى العرض المسرحى يعنى ضرورة استعمال كل ما فى هذه الفنون من عناصر التأثير . وهو ما يتلقاه المتفرج ليفيد منه فى النهاية ، إضافات ثرية من فنون مجاورة ، لكنها تندمج فى شئ واحد أمامه .. وأعنى به العرض المسرحى ذاته .

رابعاً : مظاهر المسرح العصرى

قامت كل المحاولات فى المسرح السوفيتى للمحافظة على نظام ستانسلافسكى ، كمدرسة عصرية استوعبت علم النفس التمثيلى وسيكولوجية المسرح فى العمل والتأثير . وكان لابد بعد ذلك أن يُقدم المسرح إطاراً يتميز بهذه العصرية التى تتجلى عناصرها فى الكتابة الدرامية بدءاً ، وحتى مراحل العرض المسرحى نهاية وختاماً .

يُحدد أكيموف مظاهر العصرية ــ من وجهة نظره ــ فى نقطتين أساسيتين :

أ ــ توافر عناصر الإبداع الملهمْ بالرؤى الابتكارية فى الأدب الدرامى ، وفى فن الممثل .

ب ــ إعداد وسائل حديثة يستعملها منفذو العرض المسرحى والقائمون على توصيله للجماهير المشاهدة .

فبدون (أ) .. أى باختفاء واحد من عناصر الإبداع الدرامى فى فن كتابة الدراما ، أو تغيّب فن التمثيل العصرى ، لا يمكن لأى عرض أن يكون عصرياً .

الموضوعات الدرامية القديمة لا تؤدى إلى العصرية التى ترتبط بالموضوع الآنى والأحداث التى يعيشها المتفرج ، والظروف التى يتعامل بها فى الحياة اليومية . قد تكون الدراما تاريخية أو كلاسيكية . لكن لا يمكن لها أن توصف بالعصرية .

وبدون (ب) فى الوسائل الحديثة التى تعـــرفها الجمـــاهير فى سمـــات العصــــر بآليته وتقنياته و (مودرنيته) وبغير ظهور مستوى عالٍ من التقنيات يقود مسيرة العمل الفنى فى العرض المسرحى . من الاستحالة الاقتناع بأننا أمام عرض عصرى فى آلياته .

وخشبات المسارح القديمة التى لم تمسّها يد التقنية ولم تصل إليها آلات الإضاءة الحديثة ، أو ماكيـــنات الموسيقى المجسمة ذات الصدى ECHO أو أجهزة التكييف وغيرها من لوازم الشكل التقنى العصرى . لا يمكن أن تصم صورة المسرح بالشكل العصرى المناسب لروح العصر الحديث .

فى إعتقادى أن تصوّر أكيموڤ لهذه العصرية ، واقتناعه بأنه من العسير على مسرح معاصر أن يعـــرض صورة درامية بالية لأفكار قديمة أو مستهلكة . أو أن يعرض صورة عصرية حية تحمل أفكاراً جديدة وآنية وسط تخلّف تقنى بعيد بالسنوات العديدة عن تقنيات قد يستعمل الإنسان فى بيته أجهزة أكثر عصرية منها ، تصور سليم . ومن الطبيعى ــ إذا حللنا هذه الظاهرة للعصرية ــ فإنـــنا ســـوف نسخر من مسرحية تعرض لنا فى القرن العشرين ، وفى بيت متطور لمهندس مثلاً ، زوجته فى مطبخها وهى (تفرم) اللحمة بمفرمة اليد العتيقة التى عفى عليها الزمن . إننا لو شاهدنا مثل هذا الموقف على المسرح فى مسرحية ما . فماذا يحدث ؟

إن لحظات انفصال سريعة سوف تحدث . وسوف تفصل هذه اللحظات تسلسل المشاهد . وتُفضى به إلى الإحساس بأن ما يُقدم له على المسرح بعيد عن التطور ، وعن العصر كذلك .

لعـــل الإضاءة بالنسبة للعصرية ، تمثل لنا حجر زاوية فى فهم (قضايا العصر) وتُفسح لنا المجال بالدليل القاطع على تعبير ومعنى ومفهوم (العصرية) . فأجهزة الإضاءة الحديثة تتبارى اليوم وتتسابق فى عصرية تصنيعها شركات معروفة فى انجلترا وبلجيكا وفرنسا وألمانيا على وجه التحديد . وأصـــبح بالإمكـــان ــ وبهذه الوسائل الإضائية ــ عمل أى شىء بين لحظة وأخرى على خشبة المسرح . دخول ثم خروج ، أو ظهور ثم اختفاء فى ثوان محدودة إذا أراد المخرج ذلك . وهو ما لم يكن مُتاحاً قبل عقدين من الزمن فى المسرح العالمى .

فإذا افترضت أن مسرحية علمية عصرية تبحث فى موضوع لرجال الفضاء . فهل يمكن لى أمـــام درامية المواقف وعصرية التأليف الدرامى ، أن أستعمل الإضاءة أو ميكانيكية المسرح التى

استعملها أجدادنا المخرجون فى القرن التاسع عشر الميلادى ؟ وإذن ، فأين يكون وجه العصرية فى هذه الحالة ؟

وأجد من الأهمية بمكان بعد أن شرحتُ وجهة نظر أكيموف فى المسرح العصرى . أن أنبه إلى أن لمسى لفكرة العصرية سواء فى النص الدرامى أو الإضاءة ، لا يعنى أن العصرية تقف عند هذين العنصرين . أبداً ، فالعصرية مثل العصا السحرية تمتد إلى كل مكان وزمان فى العرض المسرحى . إنمـــا تعنى إيقاع الممثلين وحركاتهم ، ومواد الديكور ، وخامات المناظر ، ومودرنية الإكسسوار ، وميزان لحظات السكوت والصمت ، وموضة الأزياء . ووجود بعض هذه العناصر وإختفاء عناصر أخــرى أو تخلّفها ، لا يعنى عصرية المسرح أو عصرية العرض المسرحى . لأن العصرية وحدة لا تــتجزأ . إشعاعات تقدمية وتقنية تتناثر على كل صفحات العرض المسرحى . وتتعامل بأسلوب حديــث واحد فى غير تنافر أو تضارب . إنها بذلك تصبح مظهراً وهيئة ASPECT لكل العرض المسرحى من البداية إلى النهاية .

إن تــاريخ المســـرح يُسجل العصور الذهبية للمسارح فى كل زمان ومكان . ومن التاريخ نعــرف أن الــتقدم المسرحى فى مكان ما يرتبط إرتباطاً قوياً بمعطيات العصر ، وبالأسلوب الذى استُعمل فى تقديم المسرحيات . وإذن ففن المسرح مرتبط هو الآخر بأساليب العصر التى تواجدت فى ذلك الوقت . فإذا ما استغل المسرح معطيات عصره اتجه ناحية العصرية والتقدم . وإذا أغمض العين عنها سبقه العصر ، وتأخر دور المسرح عن وظيفته ومهماته .

وليس فن المسرح وحده هو الحامل لهذه الخصائص . إن الفنون بصفة عامة ترتبط فى تطورها بتطور التقنية فى عصرها . ففى فن التصوير الزيتى ، لو لم يعثر ڤان أيك VAN EYCK على وصفة الألــوان الزيتية OIL COLOURS ــ كتقدم عصرى ــ لتغيّر مصير فن التصوير الزيتى فى كل أوروبـــا المتقدمة . ولولا اختراع الكهرباء لما عرفنا فن السينما ، إذ كان بالاستحالة الوصول إلى تقنياته العصرية الحالية أمام عصر لمبة الغاز القديمة .

ويعتقد أكيموڤ اعتقاداً جاداً ، أن بلده بعلومها وفنونها وتقدمها التقنى تحتل مكاناً مرموقاً فى العالم المعاصر . بل ومكاناً متقدماً جداً فى حلبة التطور الثقافى . ومن هنا يجئ إصراره على البحث العلمى فى المسرح كأحد الواجهات الثقافية لدولة الاتحاد السوڤيتى .

خامساً : نقد المسرح السوفيتى

خصص أكيموف فى كتابه (المسرح والإيهام) جزءاً كبيراً لنقد المسرح السوفيتى . لم يقصد النقد مـــن أجـــل الانتقـــاد . لكنه ناقش قضية مسرح بلاده بموضوعية جادة وفى صراحة المُصلح المســـرحى . وجـــاء الـــنقد موضوعياً ومُلحاً إلى حد كبير إذا ما أخذنا فى الإعتبار دخول الاتحاد الســـوفيتى بعد الحرب العالمية الثانية فى تيار تجديد التقنية ، والإستعانة بتكنولوجيا الغرب لتطوير أدواتـــه وآلاتـــه ، وخاصة العسكرية منها . ويتطلع أكيموف فى نقده للمسرح إلى تطلع آخر من الدولة ، لتنقل التكنولوجيا المعاصرة إلى المسرح كما تنقلها إلى وحدات الجيش ومعامل الجامعات ومراكـــز أبحـــاث أكاديمية العلوم السوفيتية . وما هى مطالب رائعة من مسرحى مخلص ، يُريد أن يُطوّر مسرحه وأفكاره وجماهيره ، إلى صورة مسرحية عصرية تماماً .

يقرر أكيموف فى نقده الجرئ لحركة المسرح فى بلاده ، أن المسرح بصورته الحالية بعيد عن صورة العصر . بمعنى أنه يحتاج إلى هزة تنقله من حال إلى حال أخرى . حقيقة أن الجرائد والمجلات التخصصـــية وغير التخصصية ، تناقش كل يوم هذا التخلف فى مجال الفنون المسرحيـــة . تُقـــام الندوات والمناظرات حول المسرح ، والأساليب العصرية ، والمقترحات اللازمة لإنقاذه . ومع ذلك فلا جديد على مستوى الواقع المُعاش . ويقف نقـــاد المسرح فـــى وضع (محلك سر) لا ليوجّهوا حـــركة المســـرح ويساعدوا المسرحيين والجماهير على استقبال أفكار عصرية ، بقدر ما يُفسرون أذواق الجماهير بآرائهم التعسفية التى يفرضونها على القراء ، فى غير تكييف للظروف أو الأوضاع التقنية والتكنولوجية المعاصرة DESORIENTATION . مع أن المسارح السوفيتية لم تصل بعد إلى مرحلة الكمال الـــتى يستطيع معها كل مسرح أن يختص بسياسة ووجهة نظر فنية تكون علامة لـــه ، تحـــدد وظيفته وخصائصه ومميزاته فى وضوح . مع هذا النقص الجوهرى فى ملامح الوجه المســـرحى الـــذى يعكس الصفات الباطنية المتجلية خارجياً فى المسرح PHYSIOGNOMY ، باعتبـــار أن هـــذا الملمح هـــو واجبات وأهداف الفرقة التمثيلية فى مسرح من المسارح ، فيذكر أكـــيموف أنـــنا بكل بساطة نعثر على الترويح فى مسرح كوميدى ، ونعثر على القضايا الدرامية الفلســـفية فى مسرح الفن . لكن كيف يمكن أن يكون الحال فى مسرح من مسارح الريف مثلاً ؟ والحـــال معروف ، حين تتولى الفرقة المسرحية فى الريف تمثيل مختلف أنواع المسرحيات . ويضطر

الممـــثلون إلى إجهاد أنفسهم يميناً أو يساراً من أجل تحقيق خطة الريبرتوار . ليس المقصود هنا هو تخصيص مسارح نوعية لأنواع الدرامات المختلفـــة . لكـــن المقصـــود تحديـــداً هو حالة التقدم التى تكون عليها الفرقة المسرحية ، إذا ما وصلت إلى حالة النوعية هذه .

إن المشـــكلة تكمن من زاوية أخرى ، فى أن المسارح عادة ما تتجه إلى التركيز على خشبة المســـرح ، تاركـــة الجانـــب الآخر .. جانب متطلبات الجماهير . رغم أن العلاقة الفنية الناجحة والمثمرة فى المسرح العصرى هى العلاقة القوية والمتماسكة بين خشبة المسرح ومكان الجماهير .

يـــتعرض أكـــيموف لنقد معمار المسارح فى بلاده ، رافضاً التضارب الذى ينتج عن عرض درامات فيها من عصرية فن الكتابة الكثير والمُؤصّل ، على معمار مسرحى قام أو أُنشئ فى مدخل ومنتصف القرن التاسع عشر الميلادى . ولا يقتنع بالتجديدات أو التحديث الذى دخل على المعمار مؤخـــراً فى القرن العشرين بتحويل الكراسى إلى فوتيلات وثيرة ، أو بتغيير لمبات الإضاءة وإضافة أجهزة الإضاءة المركزية التى تُجمّع كل حركات الإضاءة فى تشابك تكنولوجى أخاذ فى المسرحية بأكملها ، وفى كل فصل على حدة . إن كل هذه التقنية تتحطم على شكل معمار مسرحى قديم أو تقليدى . لأنها تُقدم لنا كثيراً من التضارب ومن الخلط . ويُضمّن أكيموف نقده أساه الذى يُحس به عندما يشاهد حقيقة العصرية فى مبانى المسارح الغربية ، وحتى فى الآلات التى يحملونها معهم إلى الاتحاد السوفيتى عندما يمثلون على مسارحه فى دعوة للتبادل الثقافى أو الحكومى . " نحن متخلفين كثيراً فى المعمار المسرحى والتكنولوجيا عن مسارح بروكسل ومسارح براغ "[٤] .

إن حالة المعمار فى مسرح السوفيت ، لا تستطيع أن تقود إلى عصرية فى الدراما المعاصرة . بل إنها لتساعد على ميلاد أشكال درامية يتيمة ، وميلاد إيقاعات فاقدة للتوازن الشعرى والميزان الموسيقى . فالشكل الخارجى للعرض المسرحى لا يُقدّم ـــ نتيجة لحالته السابق الإشارة إليها ـــ إلا أشـــكـــال القـــرن الفانت القديم بألفاظ وأساليب مهجورة تطبع وتختمُ العرض المسرحى بخاتمها الأثـــرى . أو هـــى فى أحسن الأحوال صورة من المسرح الروسى التجريبى فى عشرينيات القرن . وهذا وذاك غير كاف لمنهج مسرح عصرى فى النصف الثانى أو الثالث الأخير من القرن العشرين .

ومع أن الدولة هى المسئولة عن مسارحها وهى التى تغذى بالمال الريبرتوار المسرحى وبعض تكالـــيف الـــتجارب المسرحية ، إلا أن النتائج المرجوة تبدو بعيدة جداً عن المنال . إن الاتساع

بالمسرح لا يعـــنى أن تتغاضـــى المسارح عن أهدافها الأولى من وجودها ، وهى رغبة الجماهير فى المتعة ، وحقها الوجدانى فى الاستهلاك المعنوى .

يُرجع أكيموڤ مشكلات المسرح المعاصر السوڤيتى إلى الأسباب التالية :

١ ــ تواجـــد كـــثير مـــن غير الفنانين الأصلاء فى فن المسرح ، إلى جانب عدد كبير من الفنانين المســـرحيين داخل مسارح الدولة . والنوع الأول لا حاجة للمسرح به . لكنهم يتمسكون بأذيـــال المسارح ولا حيلة لنفضهم وإبعادهم عن المسرح . وهو ما يُعطل إستقبال المواهب المسرحية الشابة لتحل محل هؤلاء المتفننين .

٢ ــ صَمتُ المسارح عن تصفية هؤلاء الضعفاء فى الفن المسرحى . والذين يُكوّنون أعداداً هائلة مـــن البطالة الفنية . لكنها للأسف محسوبة ــ وكذباً وبهتاناً ــ على الفرقة المسرحية لأى مسرح حكومى .

٣ ــ إن تصنيف الفرقة المسرحية اليوم يعطل المسارح عن تحديد (وجْهها) المسرحى الذى يمكن أن يضيف علامة على اسم المسرح وبرنامجه ومهماته فى خدمة الجماهير .

٤ ــ لا تزال المدرسة العليا للفنون المسرحية تسمح لغير كبار المخرجين الدارسين والمتخصصين فى مهنة الإخراج بالتدريس فى قسم الإخراج المسرحى بها . وفى مسارح لينجراد عدد كبير من المخـــرجين المتوسطين نتيجة دراستهم للإخراج على أيدى أساتذة غير متخصصين فى هذه المهنة . ولم يمارسوا الإخراج فى المسارح .

٥ ــ يمـــثل مـــنهج ستانسلاڤسكى القمة العلمية فى دراسة التمثيل وقواعد الإخراج المسرحى فى أقـــوى صورها التحليلية والنفسية العلمية . لكن بعض المسارح تخاف من ابتكار تدريبات ابتكارية أخرى قد تختلف فى كثير أو قليل مع منهج الأستاذ ستانسلاڤسكى . وهو ما يعود بالخسارة على التدريبات الابتكارية .

٦ ــ تمسّك المسارح بتواريخ العروض فى كل موسم مسرحى ، بصرف النظر عن المستويات الفنية لهـــذه العـــروض . الأمر الذى يضطر المسرح إلى افتتاح العرض المسرحى لمسرحية ما ، لم تكتمل تدريباتها . بعد أن يحدد أكيموڤ بهذه الصراحة أخطاء المسرح السوڤيتى ــ وما هو جديد فى المسرح ــ فإنه يظل مُصراً فى تفاؤلية على بعث حركة الإصلاح الفنى .ليس هدف

نقده هو التشهير بمسرح بلاده ، بقدر ما هو رغبته الصادقة فى الوصول إلى مشارف مسرح عصرى متقدم يضاهى المسارح الغربية .

وهـــو فى نظـــرته النقدية الموضوعية ، يعترف ببعض المسارح النشطة فى الاتحاد السوفيتى . فيعترف أن مسارح ريفية تقف على مستوى مسارح العاصمة موسكو ، وقد تتفوق عليها أحياناً . ويذكر على سبيـــل المثـــال مســـارح مدن ليننجراد ، وكييف ، تبليس TBILISZ ، ومنسك MINSZK ، وريجـــا RIGA . والتـــى تؤمها جماهير كثيرة من مدن مجاورة لها لتشاهد العروض المسرحية التى تقدمها هذه المسارح .

سادساً : منهج أكيموف

يتـــبين لنا أن منهج أكيموف فى الإخراج منهج إعدادى لأخلاقيات المسرح . إذ هو ليس بالمـــنهج المحدد الذى يمثل طابعاً لـــه حدود معينة . ومع ذلك ـــ ومن خلال الدراسة التطبيقية ـــ سنحاول تقعيد خطوط رئيسية ، استناداً إلى المعلومات الفنية والمسرحية المتناثرة على طوال حياته العلمية . على هذا أتصور منهجه على النحو التالى :

١ ـــ طابع الإخراج عند أكيموف يتميز بالتصوّر والمفهوم الذاتى الخاص به . وكذا بالأفكار الجيدة والمقـــترحات الجديـــدة لشكل مسرحى وإبداع درامى وبخاصة فى الساتيريات . (حققت الســـاتيريات الروســـية التى أخرجها للمسرح نجاحات ساحقة . فقد قدّم أعمال الكُتاب الســـاتيرين ســـالتيكوف SZALTIKOV ، ســـوهوقو SZUHOVO ، كوبولـــين KOBOLIN ، شفارس SVARC ، تشادرين SCHEDRIN .

٢ ـــ أظهر الرؤيا البصرية فى العروض المسرحية على أحسن ما تكون بفضل اهتماماته بها .

٣ ـــ ركّز فى أسلوبه الإخراجى على العلاقة بين الكلمة المكتوبة . والكلمة المنطوقة مُمثّلةً ، وبين الفكرة البصرية الإبداعية عنده على خشبة المسرح .

٤ ـــ إمعاناً فى التمامية الفنية ، فقد صمم ديكورات مسرحياته ، وأزياءها ، وأفيشات إعلاناتها ، وتذاكر الدعوات فى الإفتتاحيات ، وبرنامج العرض المسرحى .

٥ ـــ إيجـــاده العين الكاريكاتيريـــة فى منهج المسرح الروســـى وكان يحقق ذلك فى الساتيريات والكوميديات التى يختارها للإخراج .

٦ ـــ اهتم منهجه المسرحى بإيجاد الحلول لمتاعب ومطبّات دقائق العمل الفنى . حتى تقارب ـــ كما يُقال ـــ مع شيكسبير وشو وإبسن وتشيكوف ولوب دى قيجا .. مع أنه مخرج مسرحى وليس مؤلفاً للمسرح .

٧ ـــ إصراره على محاولات التجديدية على الدوام فى كل عرض مسرحى . إذ كان يعتبر كل عرض كالفاكهة الجديدة فى أول الموسم .

٨ ـــ الاستعانة بالموسيقى الحية فى عروض الإخراج المسرحى . استناداً إلى فكرة الإنسان + الطبيعة . وباعتبار أن هذه الموسيقى الحية بأصدائها الحقيقية الآنية تعادل آنية المسرح ولحظية العرض المسرحى .

٩ ـــ الاهتمام بمسرح الأطفال ، وتصدّيه ـــ وبخاصة فى بداية حياته ـــ إلى إخراج عروض خاصة بالأطفال .

١٠ ـــ أمام التقدم التقنى والتكنولوجى ، حاول أكيموڤ بكل ما ملك من وسائل إقامة جسر وحلقة اتصال بصرية بين خشبة المسرح وصالة الجمهور .. أى بين الممثل والمتفرج .

١١ ـــ رفع لواء مسرح الترفيه وهو ما افتقده فى الصغر ، على اعتبار أن المسرح يعيد الحياة إلى الناس فى صيغة فنية جديدة . وبذا يُحوّل الجماهير إلى شخصيات نافعة للمجتمع ، أناس بعيدون عن الشر والحقد والكراهية .

١٢ ـــ المسرح عنده يساهم مساهمة فعالة فى إرساء قواعد الإنسانية بين البشر .

١٣ ـــ المسرح يقود إلى الوعى الاجتماعى بأمور المجتمع والدولة والسياسة ، والحياة كلها . لذا فقد آثر منهجه مبدأ (التربية بالفن) .

١٤ ـــ اعتناقه فكرة الاحتفالية .

١٥ ـــ المسرح عنده رباط يشد الجماهير كلها إلى حظيرة الدولة السوڤيتية .

ولما كان الديكور يمثل جانباً هاماً فى حياة أكيموڤ ، فإننا سوف نبحث هذه الإهتمامات تفصيلاً فى كتاب آخر بإذن الله .



ثالثا ـ البولنديون

ليون شيللر

چرسى جروتفسكى

رابعـا الانجـليز

ادوارد جوردون كريج

بيـتر بروك

خامسا ـ النمساويون

ماكس راينهاردت

LEON SCHILLER ليون شيللر

(١٤ / ٣ / ١٨٨٧ . ٢٥ / ٣ / ١٩٥٤ م)

المعلّم والمخرج المسرحي البولندي ليون شيللر . من مواليد كراكو KRAKKÓ في ١٤ / ٣ / ١٨٨٧ م . والمتوفى في مدينة وارسو WARSAW في الخامس والعشرين من مارس ١٩٥٤ م

بدأ حياة الاخراج المسرحي في عام ١٩١٧ م في مسرح مدينة وارسو ، ومسرح رادوتا REDUTA يُعين في عام ١٩٢٤ م مديرا لمسرح بوجوسلاوسكي BOGOUSLAWSKI .

اهتم في منهجه بتحريك المجموعات الكبيرة على خشبة المسرح وجاهد في سبيل تقديم مسرح شعبي شعري واجه به جماهير العمال في المسرح البولندي للمرة الأولى .

يُذكر له تطويره لفكرة (المسرح القومي) ، التي بذرها في الدراما المخرج والكاتب الدرامي البولندي ستانيسلاو ويسبيانسكي STANISLAW WYSPIANSKI (١٨٦٩/١/١٧ ــ ٢٨ / ١١ / ١٩٠٧) ، أقام علاقة فنية طيبة مع المخرج والمصلح الانجليزي ادوارد جوردون كريج مستفيداً من منهج (الجمالية) عنده . استفادت حركة التجديد في المسرح البولندي من جهود شيللر في اتجاهه نحو التعبيرية في السنوات العشرين من القرن الماضي .

أهم إخراجاته

١ــ مسرحية العاصفة ــ شيكسبير THE TEMPEST

٢ــ مسرحية يوليوس قيصر ــ شيكسبير JULIUS CAESAR

أهم دراساته النظرية :

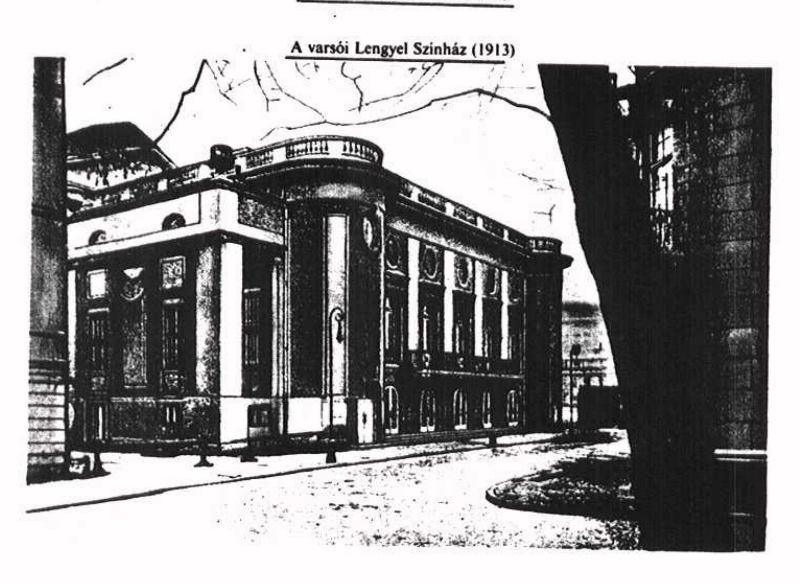
١ــ ألبوم الذكريات ــ ١٩٥٥ م PAMIĘTNIK TEATRALNY

٢ــ المسرح القومي ــ ١٩٦١ م TEATR OGROMNY



A varsói Nagy Szinház (1833)

A varsói Lengyel Szinház (1913)



١ ـ المسرح الكبير وارسو
٢ ـ المسرح البولندى وارسو

أولا. تعريف بالمسرح البولندى

يكـــاد يكون تاريخ المسرح البولندى مجهولا لكثير من الناطقين بلغة الضاد .. لغة القرآن الكريم . إذ لم يهتم الباحثون المسرحيون أو المترجمون للدراسات كثيرا بهذا المسرح . اللهم الا من بعـــض الدراســـات القليلة والجادة التى اطلعت عليها بقلم الدكتور محمد هناء عبد الفتاح ، أحد طلابى السابقين ورئيس قسم التمثيل والإخراج بأكاديمية الفنون حالياً ، الذى أنهى دراساته العليا للمســـرح فى بولندا . وكتاب (نحو مسرح فقير) الذى ترجمة الدكتور كمال قاسم نادر بمقدمة بقلم المخرج المسرحى المعاصر بيتر بروك . وهو الكتاب الذى أصدرته دار الشئون الثقافية العامة بوزارة الثقافة والاعلام العراقية فى عام ١٩٨٦ م .

ولما كان للمسرح البولندى المعاصر جذور منذ القديم . وقد أثرت هذه الجذور بطبيعة الحال فى وضعية المسرح البولندى المعاصر . فقد آثرت قبل الدخول إلى عالم ليون شيللر ، وهو واحد من هذه الجذور ــ أن أقدم للقارئ تعريفا بسيطا عن المسرح البولندى ليتسنى له التقاط عوامل التأثير بين القديم والجديد .

افتتح أول مسرح فى العاصمة الحالية وارسو فى عام ١٧٦٥م لكن تاريخ المسرح فى بولندا يدُلـــنا عـــلى أن تاريخ فن التمثيل البولندى يرجع الى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى . بدأ المســـــرح البـــولندى يعمـــل بنظام المسرح الدائم منذ افتتاح أول مسرح فى مدينة وارسو عام ١٧٦٥م . وظل المسرح طوال قرنين ويزيد مرتبطا بالتاريخ القومى للبلاد ، عاكسا فى كل عصر مـــرّ بـــه تاريخ هذه العصور وأحوالها بالدرامات والتمثيل المسرحى . والمسرح البولندى هو أكثر المسارح الأوروبية التى تعرضت لهجمة النازى الشرس . ففى الحرب العالمية الثانية دمّرت الهتلرية ثـــلاثين بنـــاءً مسرحيـــا فى بولندا وحدها . وكان ذلك يعنى اعادة البناء المعمارى من جديد بعد الحرب وإعادة التنظيم الهيكلى لمسارح بولندا .

وفى العصـــر الحديث مرّ المسرح البولندى بأربعة مراحل تحدد مساره وعوامل التغير فيه . وتتلخص هذه المراحل الأربع فى النقاط التالية .

١ــ المرحلة الاولى .

وتحتل الفترة الزمنية من عام ١٩٤٤ الى عام ١٩٤٩ .كامتداد للتطور الذى كان قد بدأ عام ١٩٣٩م قبل بداية الحرب العالمية الثانية .

٢ــ المرحلة الثانية .

فى الفترة من عام ١٩٥٠م حتى عام ١٩٥٤م .

٣ــ المرحلة الثالثة .

وتحتل الزمن ما بين عامى ١٩٥٥م ، ١٩٦٣م .

٤ــ ثم المرحلة الرابعة والاخيرة .

وهى التى تقع ما بعد عام ١٩٦٤م حتى وقتنا الحاضر .

١ـ المرحلة الأولى . ١٩٤٤ ـ ١٩٤٩ م .

يذكر المخرج المجرى هافاشى شاندور HEVESI SÁNDOR (٣ / ٥ / ١٨٧٣ ــ ٨ / ٩ / ١٩٣٩)

أن البولندى المخرج "ليون شيللر هو العامل المحرك والمؤشر فى حركة رقى مسرح بولندا فى هذه المرحلة "[١]

وهو يشير بهذا الحكم الى الجهود التى قدمها شيللر فى مسرح لودز LÓDŹ الذى عمل به الأستاذ بعد أن دمُرت أغلب مسارح العاصمة وارسو عام ١٩٤٥ م وما قبلها . ونستخلص عظمة أعمال شيللر من فحصنا للريبرتوار الذى أعده للعمل المسرحى . إذ اختاره من الكلاسيكيات الرصينة والدرامات القومية . فقدم أعمال الكاتبين البولنديين الوطنيين ستانيسلاو ويسبيانسكى STANISLAW WYSPIANSKI [٢] ، آدم ميكيوتز ADAM MİCKIEWICZ [٣].

يبرز فى هذه المرحلة المخرجان أرنولد سيفمان ARNOLD SZYFMAN ووليم هورزيتسا WILIAM HORZYCA ومن الممثلين البولنديين يوليوس أوستروا JULIUSZ OSTERWA ، جاتسك ووسيرويتز JACEK WOSZCEROWICZ ، ميسيزلاوا سويكلينسكا MIECZYSLAWA ĆWIKLIŃSKA . وفى السنة الأخيرة من المرحلة الأولى .. عام ١٩٤٩ م كان ٧٣ مسرحا يعملون بأنتظام فى بولندا ، ومدرستان لفنون التمثيل فى كراكو KRAKOW .

٢ـ المرحلة الثانية . (١٩٥٠ ـ ١٩٥٤ م)

يبرز على رأس هذه المرحلة أحد تلامذة شيللر ، وهو المخرج البولندى كازيميرز دايماك KAZIMIERS DEJMEK من مواليد ١٧ / ٥ / ١٩٢٤ م . فبعد انتهاء دراسته الفنية فى كراكو عمل مخرجا فى المسرح العسكرى فى لودز عام ١٩٤٦ م وظل هناك حتى عام ١٩٦٢م . ثم انتقل مخرجا ومديرا للمسرح القومى فى وارسو TEATR NORODOWY وقد بنى دايماك خطة اخراجه للدرامات الكلاسيكية والعصرية على السواء على فكر تعصير فن التمثيل ليلائم مسرحا عصريا حديثاً ، وهو مايظهر فى تحليله العصرى الجرىء لدراما شيكسبير التاريخية (يوليوس قيصر) .

ويساعد على تحديد خطوط هذه المرحلة المخرج البولندى إرفين آكسر ERVIN AXER (من مواليد ١ / ١/ ١٩١٧) أحد تلامذة شيللر فى المدرسة العليا للتمثيل فى وارسو والذى اكتسب خبرة عملية منذ تخرجه . عمل مديراً للمسرح الصغير فى لودز فى الفترة من ١٩٤٥ الى ١٩٤٩ م . وفى عام ١٩٥٤ يصبح مديراً للمسرح القومى فى وارسو . ومنذ عام ١٩٥٧ م يصبح مديراً للمسرح الحديث . يهتم بالأدب المسرحى فى اخراجه فى تحليل نفسى للواقعية . فقدم برخت وبانيول PAGNOL وراسين فى ثقافة عصرية عقلانية INTELLECTUAL .

ويحدد معالم هذه المرحلة الثانية المخرج البولندى جاكوب روتوبوموت JAKUB RATBAWMOT الذى اتخذ خط الثورة على المسرح الطبيعى والمسرح الأكاديمى .

كان من حُسن طالع حركة المسرح البولندى أن أممت الدولة فى نهاية المرحلة الأولى من حياته العصرية جميع المسارح فى عام ١٩٤٩ . لكن آثار هذا التأميم لم تجن ثمارها الا فى المرحلة الثانية التى نحن بصددها . إذ تفتح المسرح البولندى على آداب أوروبية أخرى .. غربية وشرقية . وسنحت الفرصة لتقديم كم من المسرحيات فى كل مسرح وفق خطة موسم مسرحى محدد . وكذلك رُسمت خطة سياسية واسعة لتوجيه الجماهير الى الخط الاشتراكى الذى تنتهجه سياسة الدولة عامة ، والى فضح الموقف النازى خلال الحرب الفتاكة .. الحرب العالمية الثانية .

ينجح آكسر فى تقديم مسرحية (الألمان) للمؤلف البولندى ليون كروزكوسكى LEON KRWCZKOWSKI (٤) . (١٩٠٠/٦/٢٨ ــ ١/٨/ ١٩٦٢) ، ويصبح مخرجا لكل

درامـــات المؤلـــف بعد ذلك . ويحصـل على الجائزة الأولى فى المهرجان المسرحى ويتبعـــه دامياك بالجائزة الثانية .

٣- المرحلة الثالثة (١٩٥٥ - ١٩٦٣م) .

تمـــتاز هذه المرحلة بالانفتاح على المسارح خارج العاصمة وارسو . فى أكبر مسرحين لهما مزايا خاصة خارج العاصمة . داىماك يُجرب فى مسرح مدينة لودز ، وتلميذان من تلامذة شيللر — زوج وزوجـــة — كريســـتينا سكوســانكا KRYSTINA SKUSZANKA وزوجها جرسى كراسووســـكى JERZY KRASOWSKI فى بلدة صغيرة تدعى نُووا هوتا NOWA HUTA بالقرب من مدينة كراكو . الفنان الزوجان يُجربان فى قتل الطبيعيـــة فـــى المسرح عن طريق نظرة فنـــية وأسلوب عرض برنامج سياسى فى المسرح ، فى اعتماد على لغة جديـــدة فـــى الديكـــور والمنظرية . الأمر الذى يؤهل محاولاتهم لانكار الواقعية أيضا . يحاول الاثنان ميلاد مسرح صغير ذى طعم خاص . مذاق شعبى يحتمل كثيرا من النقاش وصراع المهنة . ومع ذلك فهما يمدان أيديهم الى التراث الكلاسيكى العالمى والى المحليات الناضجة التى تحمل خطوط العصرية أو التجريبية فى أحيان كثيرة .

فاذا مـــا عَرجت ناحيـــة مسرح العاصمة فى هذه السنوات (١٩٥٥ — ١٩٦٣) وجدت (المسرح الدرامى) .

TEATR DRAMATICZNY بقيادة المخرج لودويج رينيه LUDWIG RENÉ يتعاون فى شبه وحدة فنية مثمرة مع المصمم السينوجرافى البولندى الذى وصلت شهرته الى مسارح أوروبا ، يـــان كوسنسكـــى JAN KOSINSKI ، لتقـــديم الدرامات الغربية العصرية ، وبخاصة أعمال سارتر .

كمـــا يعمـــل بالعاصمـــة كذلك مسرح أتينيوم TEATR ATENEUM بقيادة كاتب الدراما والمخـــرج يان وارمينسكى JAN WARMINSKI فى اعتماد على واحد من أكبر ممثلى بولندا الفنان ياتشك ويسوريتز JACEK WOSZCZEROWICZ الذى حقق فى دور ريتشارد الثالـــث لشيكسبـــير نصـــرا أوروبيا معـــروفا شجعـــه على تمثيل أدوار رائعة فى المسرح لكبار الدراميين آرثر ميللر ، فرانز كافكا وغيرهما .

وضـــمن مسارح العاصمة وارسو يعمل مسرح نارادووِى NARADOWY ذو الصوت والصيت العالى فى الخدمة المسرحية العصرية . وعروض المسرح تتم بمعارضة التقليدية والجمهور فى المسرح .

٤ - المرحلة الرابعة . (١٩٤٤ - ١٩٨٩) .

وهـــى أقرب المراحل الى عصرنا الحالى . حيث تأثر المسرح البولندى — وفى حَيز كبير من سياســـته وعروضـــة — بمسارح أوروبا من حوله . ونجد علامات جيدة فى يوم المسرح البولندى المعاصــــر مـــن لينينجراد ، ومن اتجاهات مسرح الفن فى موسكو ، ومن المسرح الصغير (بيكولو PICCOLO) فى مـــيلانو ، ومـــن مسرح جان ڤيلار الفرنسى وتأثيراتة التى تركها مع مسرحه المســـرح القومى الشعبى فى احدى الزيارات المسرحية لبولندا . كما نعثر على علامات مسرحية أثـــرت فى الحـــركة البولندية ، كالتى تركتها فرقة استراتفورد الانجليزية stratfurd أثناء تمثيلها لدرامـــــا شيكسبـــير (تيتوس أندرونيكوس) ببطولة الممثل الانجليزى الشهير لورانس أوليڤييـــه Laurence olivier فى بولندا .

كما يتضح أن المسرح البولندى بخروجه للتمثيل فى الساحات العالمية قد أثرى من تحركه تجـــاه المســـرح الحديث . يشترك البولنديون منذ الستينيات — وفى تطور مستمر — بعروض فى مســـرح الأمم بباريس . وينفتحون على المؤتمرات الأدبية واللقاءات الفنية والمسرحية والتشكيلية فى بـــلاد أوروبا الغربية والشرقية على السواء . ينهلون من كل التيارات الفنية ويرسمون لأنفسهم صورة بولندية محلية ، هى العالمية كذلك . يقدمون سلسلة من درامات شيكسبـــير فى مسرحهم ، وبمســـرحيات كانـــت نـــادرة التمثيل فى القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين . فتصعد على مسارحهـــم شيكسبـــيريات (بـــيركليس PERICLES ، تيمـــون الأثينى THE LIFE OF TIMON OF ATHENS ، سمبلين CYMBELINE ، الملك جون THE LIFE AND DEATH OF KING JOHN) وهـــى جرأة طيبة لإتمـــام التعريف بالمسرح الشيكسبـــيرى وآدابه غير المنتشرة إلى حد بعيد .

ثانياً : مسرح ليون شيللر

أثبتت تجارب كثيرة وعديدة ــ نستقيها من تاريخ المسرح الطويل ــ أن (التجديد) فى أى فرع من فروع المسرح تصحبه كثير من المشكلات التقليدية ، على اعتبار أن الجديد الذى يأتى فى طياته بخطوط تحمل الإبداع الغريب غير المألوف ، عادة ما يرتطم بالأوضاع التقليدية السائدة ويتعارض مع الأشكال الجامدة المستقرة الثابتة على الساحة المسرحية أينما كانت . كما أثبتت تجارب أخرى أن المسرح يزدهر ، كلما ارتكز على أساس وأصول قوية تدفع به وبحياته إلى الأمام .

ونعرفُ أن الجديد ــ مهما تضاءل أو عَظُم حجم الابتكار فيه ــ معرّضٌ على الدوام لمناهضة وعناد وحرب من الطريق التقليدى المستقر السابق على وجوده . إلا أننا نعرف كذلك ، أن الإصرار على السير فى الطريق الصعب الملئ بالأشواك قبل الورود ، كفيل بأن يؤدى إلى بلورة الأفكار الجديدة وانتشارها وتعميمها ، حتى ولو سارت هذه الأفكار فى أطوار مختلفة تتنازعها صراعات القديم التقليدى والجديد التجريبى المُبشّر ما بين شد وجذب ، وتأييد ومعارضة ، واستحسان ونقد وانتقاد ، مرحلة لابد من خوضها واحتمال أتعابها ، حتى يُثبت الفن المسرحى أصوله التجديدية ويتعارف عليها الناس والمجتمع وجماهير المسرح .

إن الأفكار القيّمة لا تموت أبداً . حتى لو تعرّضت لإيذاء العالم أجمع . ففكرة جيدة يمكن لها أن تنبثق وتنمو وتزدهر وسط أرض جرداء . فتُحيل هذه الأرض ــ بمرور الزمن ــ إلى جنة خضراء غنّاء .

ومسرح ليون شيللر يعرض لنا فى تاريخه صورة حية لفكرة التجريب والتطوير فى مختلف مناحى الحياة المسرحية .. من الدراما المكتوبة ، إلى الإخراج المسرحى والعرض ، وحتى التعليمية المقننة لفنون التمثيل داخل محاضرات الفصل الفنى .

والنظرة الفنية التى اعتنقها هذا المجاهد فى الفن تتلخص فى الكلمات البسيطة التالية :

" المسرح . والمسرح فى كل مكان . فى الشرق وفى الغرب وفى الشمال والجنوب . الأبنية القديمة والحديثة . التقليدية والتجديدية . الصغيرة والكبيرة . الكلاسيكية والطليعية . كل هذه العناصر فى خدمة الأدب الدرامى والمسرح ، الذى هو نفسه جزء من الآداب المسرحية "[٥] .

بعــد أن عمــل شيللر فى مسرح وارسو عام ١٩١٧ م ، ينتقل عام ١٩٢٢ م إلى مسرح رادوتا ، ناقلاً معه تجاربه المسرحية خلال فترة الحرب العالمية الأولى . وبينما كانت هذه الفترة فى أوروبا من الفترات الساكنة الجامدة التى لم يكن قد أصابها شئ من التحرك والتخلخل الذى أحرزته الثورة الروسية عام ١٩١٧ ، وكان من الصعب ــ بل من المستحيل ــ أن يفكر رائد سياسى أو اجتماعى أو أديب أو فنان فى فكر ديمقراطى . فإن ليون شيللر بفكره الثاقب ونظرته المستقبلية ، قــد حمل فى رؤيته أفكاراً جادة عن ديمقراطية الأدب والفن . بل لقد حاول تطبيق هذه الأفكار فى المســرح عــام ١٩٢٤ م . ومرة ثانية عام ١٩٢٦ م عندما عمل بمسرح بوجسلاقسكى . وقد ساعده فى الوصول إلى هدفه الإصلاحى ، تولّيه إدارة المسرح إلى جانب عمله كمخرج مسرحى . حيــث أخرج درامات (الحضيض ــ لجوركى) ، (العاصفة ــ لشيكسبــير) ، (باستورال ــ الدراما المُعدّة عن القصة الشعبية البولندية الشهيرة حكاية الراعى) .

وفكــرة الديمقراطــية هذه ، قد حوّلت الفنان شيللر ــ ودون أن يدرى ــ إلى باحث فى أصــول علم الاجتماع ، وأسس تطوير الثقافة ، ونظم تعضيد ورعاية الفنون . بما رفع من مركزه وأســبغ عــلى شخصــيته وزناً قوياً إيجابياً . ومع أن كتاباته كانت تتأرجح بن التقليدى العادى والتجديدى الابتكارى ، فقد كان واضحاً أن الخط الذى يحكم كتاباته ، هو عامل (التطوير) من خــلال الــنفاذ إلى استعمال السياسة وعلوم الجمال . وهو ما ربطه ربطاً عقائدياً فى النظرة الفنية بالإنجلــيزى إدوارد جوردون كريج ، مع إضافات من ذات ليون شيللر فى استعمال واسع عريض للموســيقى فى إخراجه ، وتنشيط وإعلاء من القيمة البصرية للعرض المسرحى ، حتى لتكاد تصل درجــة الإمــتــاع البصــرى إلى درجة فن الكوميديا دى لارتى وكوميديا الأسواق بشخصياتها الرخيصة المتعددة .

ما بين العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضى ، يصل شيللر إلى أبواب التعبيرية . وهى الموضــة الــتى كانت سائدة فى المسارح الألمانية والروسية بكثرة آنذاك . إلى جانب انتشار أكثر محدودية فى أماكن أخرى من أوروبا والعالم . وهنا يبحث ليون عما أسماه (مسرح اللحظة) . أى المسرح الذى يُعطى تقريراً سريعاً بواسطــة الأدب الدرامــى . ثم يصــل ليون ومسرحه إلى عالم الواقعية التى كانت منتشرة فى مسارح أوروبا ومسارح الاتحاد السوڤيتى .

بـــل لقد قاده فكرة التجريبي إلى البحث فى مذهبي المستقبلية والتكعيبية ، ومحاولته الانتفاع بأصولهما فى العروض المسرحية .

وهـــو يبحث بعد ذلك عن (الانسجام) فى المسرح ، وفى الفن بصفة عامة . وضمن أبحاثه التجريبية يختلط عليه الأمر بين تيارى (الغموض ، الواقعية) . ويظل لفترة طويلة زائغ البصر بين تيار الغموض الذى يرفض مهمة الدراما والحقيقة ، وبين تيار الواقعية النقيض الأعظم للغموض .

لكن ذلك لا يمنع أن نصف الطور الأول فى حياة ليون شيللر ـــ وتحديداً فى السنوات الأولى الـــتى أعقبت الحرب العالمية الأولى ـــ بأنه كان طوراً يتمتع بنظرته الفلسفية التى مالت إلى ترجيح فكرة أو تيار الغموض على فكرة أو تيار الواقعية . إلا أن انتهاء الحرب ـــ وبتأثير من أحداثها على وجـــه التأكيد ـــ تخرج علينا بليون جديد . شخصية جديدة تبعد عن الغُموض وتتجه إلى الواقعية وطـــريق إحـــيائها ، بل إنها لتمتد إيماناً إلى الواقعية الاشتراكية التى كانت آنذاك فى المهد صبياً . وتكـــون نتيجة هذا التحول فى فلسفة الفكر عند شيللر ، اصطدامه بالمسرح البرجوازى وتقاليده العتيقة ، والتى نكتشف حقيقة أزمة المسرح فيها من تعريفه الذى يذكر فيه ..

" إن أية أزمة ليس بالضرورة أن يكون لها وجود مادى . لكنها تنبع بالضرورة من شخصية المسرح التجارى .. مسرح الصفقة " (٦) .

تتحدد أزمة المسرح فى مواجهة الطبيعية وأساليبها الرديئة فى فن التمثيل . سار فن الممثل إلى تقليدية ممجوجة عطلت من التأثير الحقيقى الفعّال . وتُوجه الأزمة ليون شيللر عام ١٩٣٣ للعمل على تطوير فنون التمثيل ، وانتزاعها من العقبات التى تعرقل مسيرة الاتجاه نحو مسرح جيد، بعد أن وصلت حالة المسرح وفن التمثيل إلى مستوى مرير وحزين .

ويُعـــزى إلى شيللر أنه أول من وجّه ـــ فى بلده بولندا على الأقل ـــ إلى الوظيفة الإرشادية التوجيهية للمخرج المسرحى . ففى الوقت الذى كانت فيه بلاده منشغلة بقضايا سياسية وحربية ، كـــان شـــيللر يحمل السلاح ضد الفنون التجارية ، ساعياً لنشر الإصلاح الإجتماعى والإصلاح النفسى للإنسان عن طريق الدراما والفن المسرحى . وهو فى هذا الإصلاح وتلك المحاولات ، قد لجأ إلى الأعمال المحلية القومية البولنـــدية . فقـــدم آدم ميكياويتش ، وستانيسلاو ويسيانيسكى ، وأنعـــش الحكايات الشعبية البولندية البسيطة وأحوال الرعاة على خشبة المسرح البولندى . وهو

بهـذا البرنامـج المسرحى يقف فى مواجهة المسرح البرجوازى وفنونه المُسطّحة ، بمنهج (الهدف الذاتى) AUTOTELIC الذى يُنهى كل عوائق الطريق فى فن المسرح البرجوازى القائم ، ودون خوف أو اضطراب من فنون البرجوازية أو أنواع غير مفيدة لحركة العصر والتقدم .

وتحصّـن هذا الهدف الذاتى فى فن المسرح بإبراز (الحقيقة) على المسرح كوظيفة تاريخية للمسرح فى المستقبل .. هذه الحقيقة التى طالما أخفاها المسرح البرجوازى ردحاً طويلاً من الزمان ، بفعل توجيهات ومصالح الطبقات الحاكمة فى الماضى أحياناً ، وبتأثير الدعاية الدينية أحياناً أخرى . حـتى وصـلت الجماهير إلى حالة (تخدير) تامة وخطيرة أيضاً . هذه الحالة التى أعمت الجماهير المسـرحية عـن الالتفات إلى حاجاتها ومتطلباتها من المسرح ، فى تعطيل متعمد ومقصود لإخفاء وتجمـيد المعرفة الفكرية عن عقولها . وبالأسف كل الأسف يخدم المسرح — بطريق غير مباشر — الدمويـين مـن أصحاب مصانع السلاح فى الحرب العالمية بدلاً من أن يرفع كلمته العالية ضدهم لفضح سلوكهم إللا إنسانى فى حياة البشرية .

طبـيعى أن الساسة كانو يعرفون حقيقة مهمة المسرح التأثيرية . ففى الحرب كان المسرح يُرسـلُ إلى جنود الميدان فى أماكنهم مع السُكّر والشيكولاتة والسجائر . خدمة ترفيهية أو دعائية بحـتة لصالح الفكر البرجوازى . لكن جماهير المسرح فى المدن والقرى كانت غائبة تماماً عن دخول المسـرح وقت الحرب ، لقد غاب عنه جمهوره الحقيقى . ويشير شيللر — فى اعتراض شديد على عـبارة شـو — إلى أن برناردشو قد نسى ، أن جمهور المسرح من الجنود الذين يرتدون ملابسهم العسكرية ما هُمْ فى الحقيقة العادية إلا مواطنون فى نفس الوقت . بل ويسجل شيللر اتهامه للمسرح الألمـانى أثناء الأزمة ذاتها .. هذا المسرح الألمانى الذى بدأ منذ السنة الأخيرة للحرب فى احتضان فكـرة (حب الخير العام والإحسان والإصلاح الاجتماعى) HUMANITARIAN بعيداً عن فكرة الثورة ، وبعيداً عن لمس القضايا الهامة وموقف حرب الطبقات .

ولم يخـرج المسـرح الألمانى من أزمته المسرحية والدرامية هذه ، إلا بفضل جهود المخرجين الألمـان الذين اختاروا درامات معينة لعرضها والتحمس لها ، لتكون جسراً إلى المسرح الحديث . لذلـك فإنـنا نعتبرهم حلقة الوصل الجيدة التى رفعت الضياع عن أزمة المسرح الألمانى . وجدير بالذكر أن نذكرهم فى هذه الصفحات .

١ ـ ليوبولد جاسنر LEOPOLD JESSNER [٧]

٢ ـ كارل هاينـز مارتن KARL HEINZ MARTN [٨]

٣ ـ يرجن فهلنج JÜRGEN FEHLING [٩]

٤ ـ آيريش أنجل ERICH ANGEL [١٠]

٥ ـ إيرفين بيسكاتور ERWIN PISCATOR [١١]

ثالثاً : أفكار ميلاد مسرح جديد

" المسرح فى منتصف الطريق إلى السقوط) .

تعبـير يتكـرر فـى دراسـات ليون شيللر النقدية . ولا نعتبر التعبير نظرة تشاؤمية تتسم بالـتقهقر ، بقدر ما هو على العكس شحذ لهمة المسرحيين وعلى رأسهم كُتاب الدراما للنهوض بحالـة الدرامات والمسرح من بعدها وفَرضْ التعبير نفسه ، إذ كانت (الحالة المسرحية) البولندية تسير فى روتينية قاتلة بعيدة عن روح وأساليب التجديد فى المسرح . . مسرح لا يهتم إلا بالخفيف غـير الدسم ولا يُقدّم إلا الظريف المُسلّى من المسرحيات . وكان السؤال المُلح الذى يتردد دوماً على لسان شيللر ، أليس هناك فى عرض وطول الحياة الدرامية من النماذج والقضايا ما يُنقذ حالة المسرح البولندى هذه ؟ وكان لابد من التفكير الجاد ناحية خطوات التقدم .

بـدأت المحـاولات لإيـجاد نوع جيد من الدرامات ، نوع يُقَوى من الصراع بين الأدب كدرامـا ، وبين المسرح كعرض مسرحى . ويرى ليون ضرورة الإبقاء على مثل هذا الصراع فى حياة المسرح . فالمسرح شامل لبقية الفنون الأخرى ، ويقتضى الأمر بالضرورة إقامة توازن بين هذه الفنون وبعضها البعض . وإذا قضى المسرح على الأدب اليوم فإنه لن يخلُص غداً من الرسم ، وبعد غد من الموسيقى . وإذن فعدم توازن النظرة سوف يؤدى إلى صراع سيئ لا محالة ، يضر بالمسرح نفسـه جامع ومحتوى هذه الفنون السمعية والبصرية . وإذن فلا يجب أن يذوب المسرح ، كما لا يجب كذلك أن يُذيب المسرح فنوناً أخرى باعتباره هو الذى يعرض ويُقدّم هذه الفنون على واجهته الرئيسـية ، وأقصد بذلك خشبة المسرح . ومن الصعب كذلك قياس مجهودات هذه الفنون على المسرح فهى ليست مقررات ثابتة ، وإنما تختلف بطبيعة الحال من مسرحية إلى أخرى ومن وضعية إلى وضعية فنية أخرى .

حقيقة أن ريتشارد ڤاجنر[١٢] قد قام بمحاولة (المزاوجة) بين المسرح والموسيقى ، وبالعدل كــل العــدل ، واستطاع أن يرتفع بقيمة الفن المسرحى الموسيقى والأوبرالى عن طريق التجارب الدرامــية الموســيقية الــتى أجــراها علــى فنــّى المسرح والموسيقى . لكن هذه المحاولات قد اتســـمت بعد ذلك بـــ (الروتينية) ، وكان من جراء التقسيم العادل بين الفنون المشتركة على خشبة المسرح ، ومنها الدراما طبعاً ، أن أصبح الفن المعروض يلتزم بالقاعدة فى تقسيم المهام وفى تســاوى ظهورهــا على المسرح ، وفى درجات التركيز والاهتمام عند كل منها . وما هو أعدى أعداء الفن الابتكارى أو الخلق فى الفنون . فقد ثبت أنه لا التوازن **BALANCE** ، ولا التعويض **COMPENSATION** يمكن أن يؤديا إلى نتيجة حسنة فى قياسات الفنون .

يتعــرض شيللــر فــى جهــوده لميلاد المسرح الضخم الكبير الذى يحلم به إلى محاولات الطُهريين ، وهم جماعة المُدققين فى المحافظة على اللغة وقواعدها ، وصعوبة تحقيق هذه المحاولات على المسرح . وهو تيار لم يكن باستطاعته الوصول إلى شىء أكبر مما وصلت إليه موسيقى الألمانى يوهان سبســتيان باخ (١٦٨٥ ــ ١٧٥٠ م) **JOHANN SEBASTIAN BACH** الصعبة بالنسبة لــلجماهير التى استمعت إليها ، رغم أن عصر باخ ــ حسبما تذكر موسوعات الموسيقى ــ كان من أزهى عصور الموسيقى . وهى حقيقة علمية يسندها وصول باخ ، مع معاصره چورچ فريدريش هــاندل (١٦٨٥ ــ ١٧٥٩ م) **GEORGE FREDERICH HÄNDEL** إلى مشــارف الــروكوكو فى الموســيقى **ROCOCO** ، وإلى النماذج المحددة لدور الموسيقى المصاحبة وقواعد الجمالــية الموسيقية ونماذج البناء الموسيقى . فبينما كان ينصب اهتمام باخ على الولع بالمشكلات المُعقدَة فى التصميم الموسيقى ، وإيجاد الصلة الباطنية بين الموسيقى والرياضيات (وهو ما يتضح فى الفوجــات عــنده) ، وإنعكاس شخصيته التأملية فى المظهر الفلسفى على موسيقاه ، إذ فسّر فى مقدماته لآلة الأورغن معانى الكتاب المقدس والعقيدة المسيحية ، ووجود معــان رمزية فى موسيقاه (أشار إليها أندريا بيرو الموسيقى الفرنسى) ، واستخدامه لموسيقاه للتعبير عن العواطف كالفرح والحزن والنشوة والخوف ، وتقديمه لكل ما يرتبط بالحركة والإيقاع فى صورة واقعية مثل (القفز والعدْو ، والسقوط ، والسكون ... إلخ) .

بيـــنما سار باخ على هذا النهج التطورى فى موسيقاه ، نجد زميله هاندل وشريكه فى تطور الموســيقى فى القرن الثامن عشر الميلادى يهتم وسط هدوء فكرى ساد عصرهما ، باختيار مقاماته للأوبرات والأوراتوريات وأغانيهما ، والاستفادة من المعانى العاطفية والتعبيرية للمقامات . ويحقق ذلك بإنشاء فصُول ومشاهد كاملة فى الأوبرات وفق تصميم إنشائى موسيقى بارع . وفى تأثر جيد بالمذهب العقلى الفلسفى الذى ساد عصره . إضافة إلى تحديده للآلات الموسيقية المصاحبة لتصوّر المشهد المسرحى بينما يخصص الصوت الغنائى للتعبير عن النبرات العاطفية .

وبيـــنما تكمـــن أسرار العظمة تتواجد فى هاندل فىموسيقاه الكورالية الدرامية ، نجد نفس العظمة تتواجد عند باخ فى موسيقاه الدينية وموسيقاه الخاصة بالآلات .

ومع كل ما تقدم ، فلم تكن محاولات الطُهريين محاولات لها شأنها . فقد سبقهم التشكيليون الفرنســيون فى الخلط والمزج بين البدائية والزخرفة . لكن هيهات . فالمسرح عند ليون شيلر ليس دراما شعرية . لكنه (شىء) مُشع كثير الحركة بعيد عن الجمود والركود والهمود . وهو قريب إلى فن الباليه والرقص والبانتومايم وكل الفنون الحركية . وإذن ، فالمسرح تبعاً لخصائصه ، لا يمكن أن تُحـــدده الدراما لكن التمثيل وحده هو صاحب التحديد فيه . أما الكلمة والموسيقى والرقص والباليه وكل الفنون المشتركة على خشبة المسرح ، تظل بشخصياتها كما هى كلمة ، وموسيقى ، ورقص ، وباليه . لكنها فى ريتم المسرح تصبح حركة أمام العين ، وإيقاعاً وتعبيراً للأذن التى تصغى وتســمع . والصـــراع الذى ظل ودام طويلاً بين الأدب والواقعية لم يستطع فى النهاية مؤيدوه أو معارضـــوه الوصول إلى شىء . والموقف الروتينى الآن فى المسرح البولندى فى عصر شيللر ، تكثر فـــيه الاتهامـــات ، وتزداد الردود ، وتصمت الأصوات أحياناً . لكن الجميع لا يأتون بشكل أو مضمون حقيقـــى يفيـــد المســـرح أو الحركة المسرحية . ولهذا قامت ضرورة بالبحث عن مسرح جديد .

وهنا يذكر شيللر فى هذا المقام .. " كثيرون يعتبرون المسرح تقليداً للحياة . وهم مخطئون فى ذلك إلى حد كبير . لأنهم بذلك ينسون تاريخ المسرح حتى وقتنا هذا . إنه من الطبيعى أن يتسابق ويتقارع الأدب مع المسرح . وهذا عظيم لأن المسرح قد شب مع الأدب وهو مدين له بالكثير . فإذا ما انفصل الأدب عن المسرح ، فإن الأخير هالك لا محالة " (١٣) .

إن أفكـــار المسرح الذى يحلم به شيللر ، هو مسرح فكر المؤلف . وفكر الممثل الذى يُثرى العرض بالتعبيرات المبتكرة فى فن الممثل . وفكر الفن القوى والضخم التى يأتى بقوى مؤثرة ، على غرار ما فعل المسرح الحر الفرنسى فى باريس (١٤) .

لا يهـــم أن يكون المسرح إليزابيثيا ، أو مسرحاً يأخذ بمبادئ باللاديو(١٥) أو سيرليو(١٦) أو شاينكـــل(١٧) بالنسبة لفن المعمار ، أو مسرحاً ڤاجنريا ، أو يهتم بنظريات شوريه (١٨) أو كريج أو ڤيسبيانسكى .

المهـــــم أن يولـــد مسرح جديد يعمل من أجل أفكار جديدة ، يصنع من المتفرج صديقاً للدراما حتى تنسى الجماهير صورة المسرح التقليدى السائد العتيق . ومعنى هذا أن التجديد كان فى حالة خاصة ، وحاجة إلى أماكن كثيرة ليعلن عن نفسه فيها ، باعتلاء خشبات المسارح هنا وهناك .

هكـــذا بقيت المسارح القديمة خالدة . وبقيت الدرامات القديمة تُمثل حتى اليوم . فالمسرح الإغريقى والمسرح الرومانى من بعده اعتنى بالتجديد . وكان للممثلين دور كبير تنم عنه اجتهاداتهم على المسرح . فهم الذين كانوا يتولون الإخراج بمفهومه العصرى اليوم .

فى بيرويـــت بألمانـــيا فى العصر القاجنرى قدمت المسارح أطواراً ودورات جديدة اتسمت بالطابع الدينى . وقامت فى باريس دعوة التجديد منبثقة حاملة لشعار أُطلق عليه (الموسم الكبير). وهو ما أتاح الفرصة لعديد من كُتاب الدراما والشعراء ومؤلفى الموسيقى ومهندسى الديكور إلى الالتحاق بحركة التجديد من أمثال الموسيقى كلود ديبوسى(١٩) وليون باكست (٢٠) . وأيضاً على غرار أعمال ماكس راينهاردت الذى يعتمد وجهة نظر تجديدية فى كل عمل إخراجى له . ويدخل الـــدوق جـــورج ماينتجن ضمن حقبة التجديد بعد سقوط الواقعيـــة التاريخيـــة وقيـــام النزعة المعروفة باسم (خشبة المسرح الحرة) ، فى بحث عن عناصر التجديد ، ورفض للكلمة التقليدية فى المســـرح ، وتحويـــل جرئ للدرامات الاجتماعية أو الأخلاقية أو السياسية إلى (شكل شعبى) .

وبحـــرية شـــديدة استعان ماينتجن فى الكوميديات بعناصر الشكل الديونيـــزوسى (نسبة إلى آله الخمـــر والكروم الاغريقى (ديونيزوس) وفى استناد بالغ على أن العرض المسرحى لا يقوم على الدرامـــا وحدها ، ولا على تأثير الكلمة المفردة ، بقدر ما هو تشكيل شعرى وفنى مختلط يعود إلى المنـــبع وإلى الأصـــل ، وإلى الكـــل عندما كانت كلمة الشاعر اليونانى القديم تمثل الكل والحكم

المسرحى . وحالة المسرح البولندى ــ كما يراها شيللر ــ كانت تدعو إلى حالة تجديد لا محالة بعد أن تخـبّط المسرح فى متاهات الواقعية ، واجتاز مرحلة الشعبية الدينية القديمة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين .

حقـيقة أن وقائع التجريب وبرامجه لم تكتمل بعد لأن التاريخ يذكر كل لبنة وفكرة وضعها بولنديون مخلصون للمسرح ، مثل نورويد[٢٢] ، زابلوتسكى[٢٣] ، بليزنسكى[٢٤] ، وسيدليسكى[٢٥] لإحياء الدراما البولندية وروحها فى الأعمال المسرحية . لكن الطريق كان مؤملاً على أية حال .

رابعاً : الدراما البولندية

يخصـص ليون شيللر فى كتابة (المسرح الكبير) جزءاً كبيراً منه للدراما البولندية . وهو يذكر فى أكثر من مكان فضل الدرامى ستانيسلاو ويسيانسكى على جذور الدراما البولندية .. " لا أحـد يستطيع أن يُنكر فضل ويسيانسكى على المسرح البولندى . إنه يعادل فضل يوجين أونيل EUGENE O'NEILL (١٦ / ١٠ / ١٨٨٨ م ــ ٢٧ / ١١ / ١٩٥٣ م) عـلى المسرح الأمريكى "[٢٦] .

حـاول ويسيانسـكى فى نهاية القرن التاسع عشر ودوران القرن العشرين أن يضع قواعد علمـية حديثة لفن المسرح فى بولندا لكنه لم يُقدّر له أن يُحقق أفكاره تماماً . رغم معرفته العريضة بفـن كتابـة الدرامـا ، وإجادتـه قـرض الشعر ، وخبرته فى الديكور المسرحى (١٨٦٩ ــ ١٩٠٧ م) . وفى عام ١٩٧٣ م ــ وبعد وفاته بثلاثين عاماً ــ تُقيم المدرسة العليا لفنون المسرح فى وارسو العاصمة احتفالاً يذكره فيه عمداء المسرح بالكلمات الطيبة الرائعة !! لكن ، هل يكفى ذلك لإعطاء الرجل حقه ؟

إن موقـف شيللر أكثر قوة من كل الكلمات التى ذكرت محاسن ويسيانسكى . وهو يتهم المسـرح البولـندى كلـه بالغطّ فى النوم العميق البليد . إذ لم ينتبه إلى هذه العبقرية التى جاءت ورحلـت فى سـرعة خاطفة بعد أن تركت آثاراً فنية ودرامية رائعة ، لم يلتفت إليها المسرحيون التائهون عن حقيقة المسرح البولندى .

كمـا يمتد اتهام شيللر ليشمل الممثلين كذلك . وهم الذين لم ينتبهوا أو يحترموا تقاليد المهنة التى لم ينس ويسبيانسكى أن يُوجّه جهده إليها لترقية حال الممثل فى مسرح بولندا .

وحيـــنما ردد ويسيانسكى " أن واجب الممثل هو إبراز فضائل الشخصية والدور المسرحى الذى يضطلع به " ، فإنه لم يكن يقصد بذلك الفضيلة أو الرذيلة بالمعنى اللغوى . لكنه كان يشير إلى الأعمـــق والأكثر أصالة وتحقيقاً فى الفن المسرحى لكى يعطى الممثل كل فضائله لهضم دوره ، واســـتيعابه ، ثم تقديمه تمثيلاً فى أمانة تعادل أمانة العالم فى علمه . ويُدلل شيللر على مهزلة الممثلين الذيـــن أساءوا إلى عرض (هملت) شيكسبـــير ، عندما قضوا على كل معالم شيكسبـــير فى هذه المسرحية .

حقـــاً .. لقـــد فشـــل البولنديون المسرحيون فى الحفاظ على رصيد وكنـــز ثمين تركه لهم ويسيانســـكـــى أستـــاذ المســـرح الأول . فـــى عام ١٨٩١ م يكتب المُعلم درامته (ليليويل) LELEWEL عن حياة السياسى البولندى يواتشيم ليليويل . وهو المغرم بكتابة أحداث بلاده التى دعت إلى الصحوة والتى عكست القومية الوطنية فى شخصيته . وفى درامته (وارسو ـــ ١٨٩٨ م WARSZAWIANKA) يديـــن ڤياديبى صحوة ١٨٣١ م . وهو يدين أبناء بلده مثل الشاعر آدم ميكياويتش فى ارتباطه بالفيلق الإيطالى عام ١٨٤٨ . م

ومـــع هـــذا المد القومى . فإن مسرحية (ليليويل) قد مُثلت لأربعة أيام فقط على خشبة المســـرح . وبقيـــت ذكراها السيئة تحمل خيبة فكر الجماهير البولندية قبل أن تحمل إساءة لمؤلفها الكبير ، أو للمساته الفنية فى الديكور والإضاءة اللذين جَسدّهما فى مسرحيته .

يقول المنظر .. " المسرح مظلم ، دكة تكاد تكون سوداء اللون . الإضاءة تنبعث من مكان حـــذر ، الجو شتاء ، الثلج يتساقط فى غير انقطاع وفى انهمار مستمر . شخصية مسرحية ترتدى الفرو الأبيض الناصع . الملابس لبقية الشخصيات فى هذا المنظر توحى بالجمود " .

إذا ما حاولتُ تقصى الأحاسيس الفنية التى اقترحها الدرامى ويسيانسكى فى درامته ، فماذا أجد ؟

ســـيمفونية متعارضـــة الألوان ، لكنها تؤكد فى ذات الوقت تناسقاً وانسجاماً شديدين . ســـيمفونية تصـــدح فى توافق مرة ، وفى تضاد مرة ثانية . صراع بين اللونين .. الأبيض الناصع والأســـود الحالك .. إلى جانب خطوط ذهبية فرعية أخرى تُضيف ظلالاً من التشكيل الجمالى . وهكذا تُمثل الإضاءة دوراً هاماً فى الكتابات الدرامية للمعلم ڤيسيانسكى . هذا الشكل يقود إلى

رؤيا جديدة فى الإخراج عند كل مخرج سواء كان بولنديا أو غير بولندى . وهو نفس ما تحقق مع الانجليزى جوردون كريج الذى استعمل كل وسائله وفنياته (الكريجية) الخاصة ذات المساحات العريضـــة المفـــتوحة الرائعة أمام عيون المشاهدين . وكانت خشبة مسرح كريج قمة فى الصفاء المسرحى . لا مهمات مسرحية بلا سبب . ولا مكان للزخرفيات ، ولا جمال لمجرد التشكيل الجمالى الفاقد للمعنى أو الصنعة .

حققت المسرحيـــة الـــتى لم تُمثل إلا لأربعة ليال فقط فى بلدها تخليداً شعبياً للقواد الوطنيين المحـــاربين مـــن أجـــل الوطن مثل أومنسكى ، ويسوكى ، بازيكووسكى ، فى استنهاض لمشاعر القومية ، وسط شكل كلاسيكى رصين وملائم لروح التراجيديا القومية التاريخية .

فى عـــام ١٩٠٠ م يكتب المُعلـــم درامتـــه (القَسَمْ) الـــتى تنتمـــى إلى الشكل الدينى الكاثوليكى . لكن العمل لم يكسب احترام الممثلين أو المخرجين فى ذلك الوقت[٢٧] . كانت الدراما مـــن ذات الفصل الواحد ، الأمر الذى أدى إلى استهتار الممثلين بالكاتب ، ولم تر درامته النور . حتى عُرضت بعد وفاته بنجاح فى مسرح (لودز) ، ثم فى المسرح الحكومى بوارسو .

وبفحص المسرحيتين الأخيرتين اللتين قدمهما ويسيانسكى (التحرير ، شجيع بولسلاو) . يتضـــح أن الجماهير لم تفهم مسرحيته الأولى (التحرير) التى كانت تمثل مساراً سياسياً ناضجاً لم يستوعبه جمهور بولندا آنذاك .

أما المسرحية الثانية ، فقد أخرجها ويسيانسكى نفسه . ومع تقديرى لكل جهوده ، إلا أننى أمـــيل إلى الاعـــتقاد بأن المؤلف قد كرر رؤيته الدرامية عند تناوله النص إخراجاً . وبذلك قضى المخـــرج اللامع على المؤلف الدرامى اللامع .. وهو فى الحالتين ويسيانسكى نفسه . بهذه الدراما تنقطع صلة المُعلم الكبير بالمسرح . وتنصرف المسارح هى الأخرى فى غير وعى عن تمثيل أعماله . لكن تبقى إبداعات الرجل فى كتابه الدراما ، وفى تصميم الديكور وأحياناً فى الإخراج مجالاً خصباً لخلـــق ، أو محاولة خلق مسرح جديد ، يلعب فيه (الميدان الواسع على خشبة المسرح) التشكيل المســـرحى المـــسطور . وإذن فلـــنطرح السؤال . هل هذا الميدان الواسع للخشبة سبق ما أورده الانجلـــيزى جوردون كريج ؟ قد يكون ذلك . وقد لا يكون . هل تكون لغة ويسيانسكى وعدم

انتشارها ، سبباً فى إخفاء العبقرية المبكرة ــ عالميــاً ــ عنــده ؟ هذه قضية يمكن بحثها برمتها فيما بعد ، بواسطة المؤرخين للمسرح .

إن القضية هنا تتعلق بمسرح كان يُمهد لغدٍ ومستقبل سعيد لبولندا وأوروبا عامة . مسرح يقول بحواره ..

" ــ إلى مسرح الغد .. أين الاتجاه ؟

ــ إلى اليسار .. وأماماً .

ــ نقطة الإنطلاق .. ما هى ؟

ــ الحــياة المعاصرة ، خدمة المسرح لحاجاتها واحتياجاتها .. حرب أخلاقية لتحديد ووضع نظام اجتماعى .

ــ والمسرح ؟

ــ هــو وســيلة الحــرب الــيوم . والمنتصــرون فى هذه الحرب هم المتمتعون بالراحــة والانسجــام غــداً "[٢٨] .

خامساً : منهج الإخراج

يتضمن منهج الإخراج المسرحى عند ليون شيللر خطّين لا ثالث لهما . وأعنى بهما :

١ ــ الإخراج كعلم أكاديمى .

٢ ــ الإخراج كتطبيق للنظرية فى العروض المسرحية .

هل لنا أن نُفسّر الخطّين فى منهجه ؟

١ ـ الإخراج علم أكاديمى .

تُقدم العلوم المسرحية فى أكاديميات أوروبا اسم ليون شيللر ، كصاحب جهود فنية فى حركة تعلــيم الفنون المسرحية منذ عام ١٩٣٣ م . ويدرس كل الدارسين بأوروبا الغربية والشرقية على السواء النظريات التى قدمها شيللر فى مجال مهنته وأبحاثه ، وهى المنشورة بعدة لغات أجنبية حية .

وفى المدرسة العليا لفنون المسرح عملت عام ١٩٣٣ م أقسام علميــة كــانت على الوجه التالى :

— قسم التمثيل .

— قسم علوم المسرح .

— قسم العلوم السينمائية .

— قسم الإخراج المسرحى .

ولعل ما يهمنا حالياً فى هذه الدراســـة هو إلقاء الضوء على القسم الأخير (قسم الإخراج المسرحى) والذى يتعلق بمهنة الإخراج ذاتها . وهو القسم الذى شهد محاولات شيللر لتلقين علم الإخـــراج لطلابـــه ، بُغيـــة تغـــيير كـــل قواعد الإخراج المسرحى فى بلده بولندا ناحية عصرية الإخراج ، تجديداً وتغييراً وتمرداً وثورة علمية حقيقية .

إعداد جاد لمخرجى الغد ، وتبصيرهم بنظريات الفن وميادين التقنية المتصلة بمهنة الإخراج ، والمصـــاحبة على الدوام للمهنة ووصولها إلى الشكل العصرى . هذه العصرية البعيدة المنال ، إلا للذيـــن يتحملون (المسئولية) فى البحث عنها (أقصد العصرية) ، وإقرارها فى العرض المسرحى وريبرتوار المسرح السنوى . إن أى مخرج فى العلوم المسرحية هو مجموعة مسئوليات ضخمة وكبيرة عويصـــة أكبر من مسئوليات مسرح بأكمله . وبذلك يكون الطالب المُعدّ لمهنة الإخراج على علم كبير بحقيقة وظائف المهنة ومتطلبات الدراسة فيها .

وفى تعليم الإخراج المسرحى . لا يلجأ شيللر إلى نظام (الدراماتورج **DRAMATURG**) المعمول به فى ألمانيا . علوماً وتطبيقاً مسرحياً ، وهو شخصية المنظم للأدب المسرحى فى المسرحيات المعروضة . لا يعمل المسرح البولندى بهذا النظام الذى ابتدعته المسارح الألمانية . فالمسرح البولندى لا يعطـــى (الكـــرة) للأدب أو الأديب الـــذى لا يعرف كثيراً عن العلوم المسرحية ولم يُدرَّب عليها ، ولا يقدر على تطويع التاريخية أو التوثيقية مثلاً للإطار الفنى التمثيلى ، أو لطبيعة التقنية فى فنيات المسرح وتطوره الآلى الميكانيكى . أنّى لدارس الآداب — الدراماتورج — أن يفهم كل هذه المعضلات فى الفن المسرحى ؟

إن المخـــرج فى مسرح بولندا ، هو نفسه دراماتورج نفسه . ليس هذا تعصّباً من شيللر ، لكـــنه ثقة فى العلم المسرحى الذى كانت مواده تصب صباً فكرياً جديداً فى أن الدراسة فى قسم الإخراج تُعلم تخطى الدراما والإخراج فى وقت واحد ، ليُمسك المخرج بناصيتى النص والعرض —

وعـــلى مستوى عال ـــ فى وقت واحد ، باعتبار الاتصال العضوى والمرئى أمام الجماهير فى لحظة واحدة ، هى ساعات الإشعاع المسرحى على خشبة المسرح .

وطُـــلاب الإخراج يعملون وفق المنهج العلمىخطوة بخطوة ويداً بيد مع المصممين للديكور والمناظر المسرحية ، يصممون المنظر المسرحـــى بأنفسهم ، يلّونونـــه ، يرسمون المساقط ، يتعلمون التقنية فى كل مراحلها تصميماً وتنفيذاً . يطّلعون على أساليب وأجهزة الخدع المسرحية متطلبات أى مســـرح عصرى الآن . خلفية مسرحية متشعبة الأطراف والعلوم المباشرة وغير المباشرة لمهنة الإخراج المسرحى .

كـــانت كل هذه الخطوات العلمية فى مناهج إخراج المدرسة العليا لفنون التمثيل أمراً لابد مـــنه ، بعد أن كان سوق الإخراج يكتظ بمخرجين لا يعرفون من المهنة إلا قواعدها القديمة البالية الـــتى عفى عليها الزمن ، وتغيرت بتغيّر التفكير فى المسرح الكبير عند ليون شيللر . هذا التفكير العـــلمى عـــند شـــيللر يـــرفض تقسيم المخرجين إلى نوعيات فنية كما أشار بذلك اتحاد الفنانين المسرحيين البولنديين . ألا وهو تقسيم المخرجين إلى فئات مخرجى الدراما المسرحية ، ومخرج الأوبرا ومخـــرج الأوبريت والعروض الاستعراضية . فالمخرج فى نهاية الأمر (عقل فنى) يفهم ، ويجب أن يفهـــم ـــ بحكم الدراسة العلمية الأكاديمية ـــ كل أنواع الآداب والأعمال الفنية التى تصعد على خشـــبة المســـرح . صحيح أن كل نوع له لغته وأساليبه وخصائصه التى يتميز بها . لكن المخرج الجديـــد يجب أن يكون دارساً لكل هذه الأنواع بتفصيلاتها ودقائقها العلمية والتنفيذية التطبيقية . وإلا ، فلماذا يكون (سيد العمل فى المسرح وعلى خشبته) ؟ ، إن الإعداد للمخرج العصرى فى الأكاديمـــية العلمية يؤهل الطلاب لإخراج موليير وشيكبـــير وراسين واسكيلوس وأوبرات ڤردى وأوبريـــتات أوفنباخ ، وموسيقيات ڤاجنر واشتراوس . بعيداً عن مخرج كل الأعمال وهو لا يعى نوعاً واحداً من هذه الأعمال . وإذن ، فتعاليم المدرسة الأكاديمية العلمية تضع فى اعتبارها لإعداد المخرجين الجدد توسيع مجالاتهم واتساع آفاقهم على أنواع درامية لم يتعرض لها زملاء سابقون لهم إلا عـــن طـــريق الخبرة أو الصدفة . والعلمية الجديدة لا تقتنع لا بالخبرة المتواضعة ، ولا بالصدفة الخالية من الأساس العلمى فى مثل هذه المهنة الشاقة .. مهنة الإخراج للمسرح .. هذه واحدة .

كمـــا اســـتهدف منهج الدراسة للمخرجين تسليح عقول الطلاب بالفن القومي القوى . والمقصـــود بتعبير القوى هنا ، هو القوة العقلية لاكتشاف طرق التمرد ، ومعرفة أساليب التعبير للدخول إلى آفاق واسعة مضمونة التفكير والتعبير فى فن المسرح . أفكار كبيرة تتعادل مع الأفكار التكتيكية الحربية ساعة الحرب . بمعنى الحرب المسرحية من أجل حماية المجتمع والإعلاء من شأنه فى العروض المسرحية . وذلك بالعمل بمذهب المنفعة **UTILITARIANISM** . وهو المذهب القائل بتحقـــيق أعظم الخير لأكبر عـــدد مـــن النـــاس كهـــدف من أهداف السلوك البشرى . أى أن الأعمـــال تكون صالحة إذا ما كانت نافعة للبشر وغالبيتهم . وإذن فالهدف العام يكون المنفعة لا الجمـــال فقط ، ولا الأسلوب وحده . بل انه ليمكن ـــ وفق قواعد هذا المذهب ـــ التغاضى عن الجمال وعن الأسلوب نفسه ، إذا ما حققت المنفعة العامة الأغراض المناطة بها . فإذا ما توافر المنطق فى العمل المسرحي ـــ إخراجاً ـــ فيكفى ويزيد .

وتضـــمن كذلـــك برنامج الدراسة الأكاديمية تاريخ الفنون المسرحية ، وتاريخ الدرامات الموسيقية ، وتاريخ الرقص ، وتاريخ الثقافة ، وعلم الجمال المسرحى ، وعلوم الفلسفة التى قعّدت وأثّـــرت كثيراً فى المسرح ومساره التاريخى أدباً وعروضاً ، والتحليل الأدبى للنصوص ، ونظريات الدرامـــا العالمـــية ، وعلم الأزياء المسرحى ، وعلم تقنية خشبة المسرح ، وعلوم الشعر ، وتاريخ الإخراج المسرحى فى العالم . وتعرّض منهج المخرجين هذا ، إلى تطبيقات عملية فى بعض المواد التى تقتضى الجانب العملى ، ومنها الإخراج بأنواعه الدرامية والموسيقية فى كثير من الأحوال . وكان نظـــام (الحلقة الدراسية **SEMINAR**) هو الطريقة المثلى فى الإخراج المسرحي . لأنه يكشف عقلية الطلاب ومناهج التفكير والإبداع فى رؤيتهم وتصوراتهم الإخراجية .

كمـــا كان للجانب العملى فى عمل الطلاب كمساعدين للإخراج فى المسارح المختلفة ـــ وفى غير أوقات التعليم ـــ عاملاً مساعداً على ربط النظرية بالتطبيق العملى فى الحياة وبنظام الحلقة الدراســـية الذى أشرتُ إليه ، تفتحت أفكار الطلاب ـــ وفى وجود أساتذة المادة التخصصية ـــ للمراقبة والتوجيه الدائمين بلا معيد أو مساعد أو بديل ، احتراماً لمستقبل الطلاب وتقديساً لجلال العلم وقدسيته .

وفى مجـــال علـــوم السينوجرافيا كان هناك تعاون مع المدرسة العليا للفنون الجميلة لسنتين يقضـــيهما الطالب بعد تخرجه هناك ، ليدرس سينوجرافيا المسرح فى المدرسة العليا لفنون المسرح ليُـــلم بالعلوم المسرحية . وكان أغلب الطلاب من خريجى الجامعات فى قسم الإخراج المسرحى ، المسلحين بعلوم حياتية أدبية وتاريخية ونقدية ولغوية ، وما هو أساس هام فى العلوم المسرحية .

٢ ــ الإخراج فى التطبيق المسرحى .

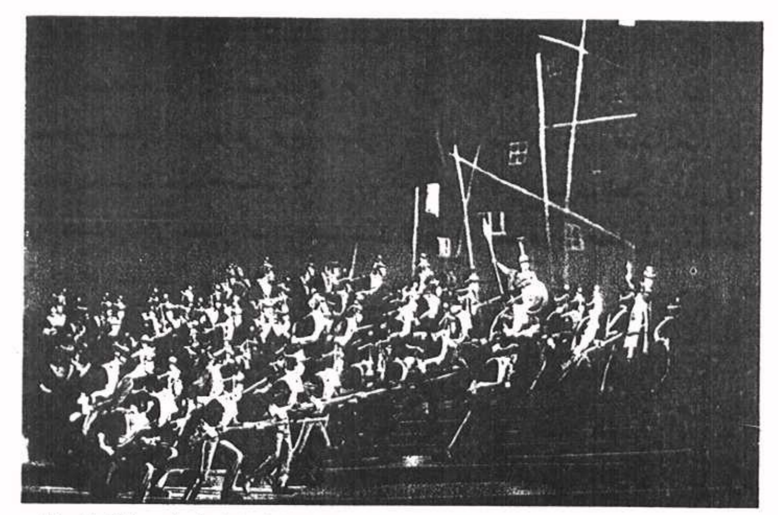
وأعـــنى بـــه الجانب العملى فى مهنة المخرجين المسرحيين . ويغطى جانب اشتراك الطلاب كمساعدين فى الأعمال المسرحية التى تخرج فى المسارح العاملـــة إلـــى الجماهـــير جـــزءاً من هذا البرنامج . كما يُستكمل المنهج نفسه ، بالتدريب لطلابه على فلسفات جمالية ترفض الفكر الجمالى الـــبرجوازى ، رفضاً للمسرح البرجوازى بكل أساسه الفكرى ، واستعلاءً عن مسرح العودة إلى الفكر القديم . وبُعداً عن فن الكنائس المنشقة عن الكنيسة الرسمية CHAPEL - ART فى ارتباط غير مشبوه عن فن المنفعة الخالصة للجماهير . يكفى ما عاشه المسرح فى عهود غابرة اتخذت منه وســـيلة للدعاية والإعلام (البروباجندا) PROPAGANDA . فالدعاية للدين هى التى حوّلت مســـرح القـــرون الوســـطى إلى مسرح دينى ، طالما أن مقادير الأمور فى الدولة بين رجال الدين المُهيمنين على كل شىء ، وعلى المسرح أيضاً . وكذلك كان حال مسرح الواقعيين . أما المسرح البولـــندى المعاصر ، فوجهته ــ أمام المخرجين الجدد تطبيقاً عملياً ــ هو مسرح المجاميع العاملة . مسرح يُعد لهذه الجماهير ليناسب مطالبهم ويوفى باحتياجاتهم الأساسية والوجدانية فى حياتهم . إن الفـــنانين الجدد من زمرة المخرجين ليس أمامهم إلا طريق واحد .. هو طريق التعاهد والوفاق مع وجهـــات نظـــر المجتمع البولندى الذى يعيشون على ظهرانيه ، ولا مفر لهم من التقارب مع هذا المجتمع المتمثل فى مجموعات المشاهدين لعروضه المسرحية .

لا يمكن غض البصر عن مهانات القومية التى اعتلت خشبات المسارح والدرامات والعروض فيما مضى . حيث بيعت بأبخس الأثمان قومية هذا الشعب ، وفى سوق المسرح . إذا تسلح طلاب الإخـــراج بكل هذه العلوم والمعلومات فقد يدرك الخلاص المسرح ، ويُولّد عملاقاً ثقافياً وتربوياً يـــأخذ بيد الشعب البولندى إلى الأمام خطوات وخطوات . لهذا استهدف مسرح شيللر إيجاد قوة وسلطة بلا حدود للمخرج المسرحى الأكاديمى . مهنة الإخراج لم تكن موجودة أصلاً فى القديم من

الزمان . والمخرج الذى تُعده المؤسسة العلمية يتمتع بحريات مطلقة فى التفكير والاختيار والتنفيذ والتصــنيف والإعــداد . وهذه المهام للمخرج العصرى ليست ديكتاتورية كما قد يصفها بعض الممثلين . حقيقة أن ماينىنجن وأنطوان قد أرسيا قواعد عمل المخرج ، إلا أن الفضل يعود إلى كريج الــذى أضاف كثيراً من عبقريته إلى هذه المهنة ، وما يترتب عليها من مسئوليات جسام فى العصر الحديــث . ولا يمكــن اعتــبار كل هذه المحاولات التى قدمها جيل الأوائل من المخرجين العالميين محاولات غير ذات وزن . لكنها محاولات تقبل التطوير بحسب حاجة كل عصر وحسب حالة كل مســرح . لأن الحقيقة أن هذه المحاولات بدءاً من ماينىنجن إلى أنطوان .. وحتى أوتوبراهم وكريج وستانسلافسكى وراينهاردت لا تزال تؤثر حتى اليوم بطريقة أو بأخرى فى مسيرة مسارح العالم . ولا تزال آخر التيارات عنــد مايرهولــد وفاختنجوف وأكيموف فى حاجة إلى الانتشار فى مسارح القــارات المخــتلفة فى العــالم ، طمعاً فى الثراء وإقراراً للمعرفة المسرحية التى لا يجب أن تخضع للاحتكار أو التقوقع . ولعل تجارب جروتفسكى ، وبيتر بروك ، ومسرح الفن بباريس كلها سوف تساعد مسارح أخرى ومخرجين جدد فى دور التكوين المستقبلى ، على إنعاش مسارح كثيرة فى هذه الكرة الأرضية واسعة الأطراف .

يبقى أن نذكر أن هذه الخطة التعليمية التى سار إليها مسرح بولندا فى شجاعة فائقة ، لم تكن خطــة فجائــية . وإنما كانت حلماً قديماً فى تخطيط المسرح البولندى وصلت إليه انبثاقاً من فكرة الإصــلاح المســرحى . ومن مقررات مؤتمر إصلاح حال المخرجين المسرحيين . هذا المؤتمر الذى انعقــد فى يومــى ١٢ ، ١٣ نوفمــبر من عام ١٩١٩ م . وكان بمثابة أول برلمان لهذا الإصلاح التوجيهى .

وحســبما يؤكــد شيللر على الدوام حين يقول .. " المسرح ليس هو الممثل ، ولا مصمم الديكــور أو منفذه ، ولا هو الشاعر المسرحى أو الموسيقى ، ولا هو المعمارى . لكن المسرح هو مُبدعه ، الذى يُشكل ويُكوّن ويُعد كل هذه الطاقات البشرية والفنية واللونية والضوئية والتقنية . إن المسرح هو المخرج وحده"[٢٩] .



Wyspiański *November éjszakája* címü drámája a varsói Lengyel Szinházban. K. Dejmek rendezése (1960)

Moniuszko *Halka* c. operája a varsói Teatr Wielkiben (1930 körül)



المسرح البولندى

١ ـ ليلة نوفمبر المسرح البولندى ـ وارسو

٢ ـ أوبرا هالكا مسرح ڤيلكى ـ وارسو

جرسى جروتفسكى JERZY GROTOWSKI

(من مواليد ١١ / ٨ / ١٩٣٣م)

وُلِــد جرسى جروتفسكى فى (رسازوف RZESZÓW) فى ١١ / ٨ / ١٩٣٣ م مخرج ومدير مسرحى ومُنظِّر بولندى . تعلّم فنون المسرح فى كراكو KRAKKÓ ثم فى موسكو . أول أعمالــه فى الإخراج المسرحى دراما (الكراسى) LES CHAISES فى عام ١٩٥٧ م . التحق بفرقة مسرح الجيب OPOLÉ مسرح الثلاثة عشــر صفاً TEATR 13 REZDÓW ، وأصبح بعد ذلك مديراً فنياً له . قدّم مع هذه الفرقة التجريبية العديد من العروض الفنية من الشعر والقصة والدرامــات البولــندية والكلاســيكية العالمية . وَجَّه مسرحه يقترب من وجه مسرح القسوة فى إجــراءاته ، لــتعمّده إهمال تأثيرات الأزياء والديكور وفن تخطيط الوجه (الماكياج) . رحل مع مســرحه عــام ١٩٦٥ م إلى مدينة ڤروكلاو WROCLAW ليتابع أبحاثه المسرحية . ثم سافر بفرقته إلى عديد من دول الخارج . يرتبط بجمهور فى العرض الواحد بعدد ١٠٠ متفرج فقط ويُصر على ذلك فى عروضه خارج بولندا . فى ١٩٦٧ م يزور بريطانيا وفرنسا ، وفى عام ١٩٦٨ يقدم عروضه كذلك فى الولايات المتحدة الأمريكية . يحمل مسرحه نظريته الخاصة بفلسفة الممثل الذى يتفاعل مع الغريزة والحدث الخارجى عنده فى وقت واحد ليبقى جسده هو سلاحه الوحيد فى التأثير المسرحى . أطلق على مسرحه تعبير (المسرح الفقير) الخالى من الديكور والملابس والماكياج ، فى مواجهة قوية مع المسرح الثرى .

أولاً : مسرح أم معمل للتدريب على اللياقة البدنية والكفاءة الحيوية ؟

منذ منتصف ستينيات القرن الماضى ، ينفرد معمل جرسى جروتفسكى بالكثير من الجهود فى الحــياة المسرحية العالمية . وهى جهود شاقة ومخلصة بطبيعة الحال إذا ما اطّلع المرء على تفاصيلها ومــنهجها . هذه حقيقة لابد من الاعتراف بها . بل لعلــى أجــد مــن الطبيعى أن ينتشر منهج جروتفســكى فى أماكن كثيرة من العالم ، وأن تُغرم به مسارح كثيرة ، وأن تختطفه فرق مسرحية

تجريبية تحاول أن تقدم جديداً فى الحياة المسرحية المعاصرة . بعد فتح أن أنتونين أرتو ANTONIN ARTAUD (٤ / ٩ / ١٨٩٦ ــ ٤ / ٣ / ١٩٤٨ م) الممثــل والمخـــرج الفرنسى هذا التيار الــتجريبى فى مســـرحه الخـــاص الذى أنشأه عام ١٩٢٦ م فى باريس تحت اسم THÉÂTRE ALFRED - JARRY . ثم تعـــبير (المسرح الفقير) الخالى من الديكور المسرحى وغير العابئ بالأزيـــاء وتكالـــيفها الباهظة فى العصر الحديث ، وسط موجات الغلاء الفاحشة التى يصطدم بها الإنسان أينما ذهب إلى أية قارة . والمسرح الـــذى يـــرفض الصَّبغات اللونية وأدوات فن تخطيط الوجه ، والتى ارتفعت أسعارها بصورة جنونية فى مصانع إنتاجها فى فرنسا وإيطاليا ، حتى أصبحت هذه الأسعار تُشكل عقبة فى تعليم المادة فى مدارس وأكاديميات الفنون فى دول العالم الثالث . كل هـــذه الخصـــائص ، قد دفعت الكثيرين من هواة ومحترفى المسرح إلى (الانبهار) بالمسرح الفقير وأدواته الرائعة حقاً .

كما أن اهتمام معمل تجريب جروتفسكى بالتركيز عند الممثل لإزالة العوائق[1] ليضع هذه الجهـــود ــ فى طـــريق أى مسرح ــ موضع التقدير والاحترام . لكن .. هل تصل هذه الجهود بخصائصها وتدريباتها وأفكارها النيّرة حقاً إلى الجماهير ؟ هذا هو السؤال ، إذا ما كُنا نتحدث عن المسرح الفقير !! فى اعتقادى أن التقريب لكل منهج جروتفسكـــى ناحية الجماهـــير يمثل مشكلة كبرى ، هى التى دعتنا إلى الدخول فيها . بمعنى أننا نعترف من خلال اطلاعنا على المنهج ودراستنا له دراسة دقيقة أنه منهج رائع لتربية وتقويم الممثلين أو الذين سينتمون إلى هذه المهنة الشاقة ، التى يتـــبادل فـــيها الـــبدن والانفعـــال كل مهمات الوظيفة التمثيلية . لكن تبقى المشكلة ، وهى أن جروتفسكى يُربى وُيدرب ويقوّم ممثليه أو العاملين فى مختبره فقط ، ولا ينسحب ذلك بطبيعة الحال عـــلى بقـــية آلاف الممثلين فى بولندا مسقط رأسه ، أو فى فروكلاو المدينة الحضارية التى بدأ فيها المختبر أعمالـــه ومنهجـــه ، أو فى باريس أو أمريكا عندما أقام جروتفسكى بعض عروض المختبر هناك . لكن ما هى نتيجة هذه التجارب ؟

يُصر صاحب التجارب على قبول مائة مشاهد فقط لعرض التجربة سواء كان فى بولندا أو فى رحلاته الخارجية فى أوروبا وأمريكا . وله الحق كل الحق فيما يطلب أو يأمر به . فهو العالِمُ قبل غـــيره بأصول التجربة . وهو المصمم لها . وهو المخرج العارض لعمليتها الخاصة جداً . وإذن هل

يجـــوز إطلاق تعبير (المسرح) على مثل هذه التجارب ؟ لا يعنى أنها تُقدَّم على خشبة أو مسطح مرتفع عن الأرض أنها تنتمى إلى المسرح . فملاهى العالم كلها وكباريهاتها ــ ومعذرة فى المثال ــ بهـــا تجهيزات وتقنيات أعظم بكثير من المسارح القومية والوطنية فى دول العالم الثالث . ومع ذلك ــ وبالتعـــبير العـــلمى السليم والدقيق ــ لا نُسمى هذه الملاهى مسرحاً . وإلا اختلطت الأمور واختلفـــت المعايير العلمية . ومعمل جروتفسكى يُقدم عروضه على خشبات مسارح عادية بعيدة عن الثراء . ولمائة مشاهد فقط . وإذن . فهل يتفق هذا (الشكل اللامسرحى) مع فكرة المسرح ؟ هل أُذكر جروتفسكى بمسرح اليونانيين القدامى المنحوت فى الصخر ، والذى ضم ثلاثين ألفاً من المـــتفرجين ؟ ومتى ؟ حينما كان تعداد سكان اليونان أيامها قليـــلاً جـــداً ؟ وإذن فكيف يمكننى كمعاصر فى القرن الحادى والعشرين أن أشاهد تجارب جروتفسكى ــ ومن حقى أن أشاهدها ــ حتى لو مُثلت يومياً ؟ كم من آلاف السنين يجب أن أنتظر لأشاهـــد عرضاً تجريبيـــاً مسرحياً ، إذا سلمنا بانتماء التجربة إلى المسرح ؟

مـــنذ عدة سنوات صدر كتاب باللغة العربية لزميلى الأستاذ الدكتور سرور أسعد منصور الخـــبير العالمى فى الصحة النفسية بعنوان " اللياقة البدنية والكفاءة الحيوية "[٢] . ومع أن تخصص المؤلف الدقيق هو (الصحة النفسية) فإن الكتاب يذكر فى مقدمته ..

" ولا تُكتســـبُ اللياقة البدنية والروح المعنوية العالية إلا عـــن طـــريق التـــدريب الشاق والمتواصـــل ، الـــذى يزيد من كفاءة الأجهزة الحيوية الداخلية ويرفع من الروح المعنوية ، ويجعل الإنسان كله وحـــدة قـــادرة على الاستجابة لكل متطلبات معركة المصير الشاقة البدنية والنفسية والاقتصـــادية والاجتماعية . والإنسان فى قدرته على الكفاح الطويل والصمود لا يعتمد على قوة العضلات ومرونة المفاصل فحسب ، بل ــ ولأنه وحدة متكاملة من الأعضاء الجسمية والصفات الخلقـــية ، والنفســـية المكتسبة ، فإنه ــ يعتمد على عضلاته وأعصابه وقلبه ورئتيه وعقله وباقى أجهزته الداخلية الأخرى . تماماً كما يعتمد وفى نفس الوقت ، على ما اكتسبه فى التدريبات الشاقة من صفات الصبر والتضحية وإنكار الذات والتعاون والبذل والفداء والولاء والإيمان بحق الوطن فى الحياة ، وسواء كان عاملاً فى المصنع أو مقاتلاً فى الميدان "[٣] .

فإذا ما تتبعتُ تمارين تدريب الممثل فى معمل جروتڤسكى — وبلا دخول فى تفصيلات هذه التمارين أو تشريحها — أجد العناوين التالية :

١ — إحماء .

٢ — تمارين إرخاء العضلات والعمود الفقرى .

٣ — تمارين الرأس على عقب .

٤ — الطيران .

٥ — قفزات وشقلبات .

٦ — تمارين القدم .

٧ — تمارين فى التمثيل الصامت . التركيز بصورة رئيسية على اليدين والساقين .

٨ — دراسات فى التمثيل ، مهما كان الموضوع ، يأخذ التمثيل مكانه أثناء المشى والركض .

٩ — تمارين تشكيلية .

١٠ — تمارين فى التأليف .

١١ — تمارين قناع الوجه .

١٢ — التنفس .

١٣ — تمارين أساسية .

١٤ — تقنية التلفظ .

١٥ — التمارين الصوتية .

١٦ — الأصوات .

١٧ — مشاهدة — حوافز — ردود فعل (جواب) .

١٨ — تمارين الوقوف على الكتف بالاستناد على ذراع واحد مُنحنٍ .

١٩ — تمرين لليد — للأصبع .

هــذه العـــناوين الضخمة ، والجادة حقاً ، نُسميها فى المهنة (أُسس فن التمثيل) . وهذه الأســـس تُـــدرّس منذ عشرين عاماً على وجه التقريب فى أكاديميات الفنون المسرحية فى العالم ، وكذلك فى الاتحاد السوڤيتى .. مكان دراسة جروتڤسكـــى نفســـه . ولا أدرى إن كان قد لحق

دراستها ، أم أنها أُضيفت بعد تخرّجه من هناك . المهم ، أن هذه الأسس هي مناهج ثابتة في إعداد أرضية الممثل المعاصر ، إضافة إلى منهج الأستاذ ستانسلافسكي . لكن المشكلة تكمن هنا في عملية (التحقــيق التطبيقي) . في الأكاديميات العلمية يتعلم الطلاب أسس التمثيل لكي يبنوا ويُقيموا عليها الدور المسرحي في الدراما . أيُ دراما في العالم مـــن اسكيلـــوس إلـــى عصرنا هذا . وعند جروتفسكـــي يتعلـــم ممثلوه أو متدربوه — إن أردتُ الدقة — أسس منهجه لنوع خاص محدد من المسرحيات . ويُجرون التدريبات أيضاً على مشاهد معينة من الدرامات . وهو ما يُحجّم منهجه ، ويعزله عن العالمية ، مهما قُدمت تجاربه في فرنسا ونيويورك . نحن نعرف أن الممثل القادر على تمثيل عدة شخصيات لا تُشابه بعضها البعض ، يكون أعظم قدراً من زميله المحدد بـــأدوار معينـــة . فما بـــالك إذا كانت الفرقة بأكملها تدور داخل حلقة مفرغة واحدة ، حتى مع اعترافنا بالتشكيلات البدنية والكفاءة الحيوية التي تقدمها أثناء العرض التجريبي المعملي ؟ وليسمح لي القارئ أن أطرح سؤالاً ؟ ألا يحارب المسرح في كل مكان المؤلفين الذين (يُفصّلون) الأدوار على الشخصيات التي تعمـــل في الفرقة ؟ كان هذا الخطر تياراً بارزاً في المسرح الخاص المصري في ستينيات القرن (في مســـرح إسماعـــيل يس ومسرح نجيب الريحاني) . فإذا ما حدد منهج جروتفسكي مسرحيات لها طابعهـــا الأســـطوري المعروف ، أو الدرامات المستدعاة والمستوحاة من الإنجيل ، وحسبما يذكر الكـــتاب (كـــين — بايرون ، شاكونتلا — سلواكي ، أكروبوليس — وايسيانسكي ، هاملت — شيكسبـــير ، الدكتور فاوستس — مارلو ، الأمير الوفي — كالديرون) .

فإن هذا الاختيار في حد ذاته يتبعه بالضرورة تحجيم مماثل في نتائج هذه العروض المعملية . وهـــو ما معناه اختيارٌ أو اصطفاء لعدة درامات مناسبة للعمل عليها ، لتوافق منهج الرجل . هذا شـــيء جـــيد بطبيعة الحال أن يختار المخرج دراما تتوافق مع إمكانيات شخوص الفرقة . ومسرح فاختـــنجوف لم يُقدم على مسرحيات شيكسبـــير ، إلا إذا عثُر فعلاً على شخصيات تناسب تماماً طبيعة الأدوار ، مثل (هملت وروميو ومكبث ولير وعطيل) ، وهكذا دواليك . هذا شيء محمود ومحســـوب لصـــالح وذكاء المخرج . لكن الأمر نجده عند جروتفسكي اختيار أو انتقاء إجباري . اصطفاء لنوع معين من الدرامات . وبُعد الفرقة أو مسئولها عن الخروج إلى مساحة عريضة جداً من الأدب الدرامي . ومع أنني أعرف موقف جروتفسكي من هذا الأدب وحكمه عليه مقدماً ، وهو

ما سنفحصه بعد قليل ، إلا أننا نراه مع ذلك يلجأ إلى نفس الأدب الدرامـــى الـــذى ينتقـــده ولا يؤمن به !!

هذا الاصطفاء لدرامات محددة إلى ماذا يقودنا ؟

إذا اعتـــبرنا ــ فرضاً ــ أن ما يقدمه جروتفسكى جديد فى المنهج . فإننا لا نستطيع تعميم هـــذا التجديد . لأن المنهج ــ بحسب مواصفاته ومتطلبات عروضه ــ يحتمى وراء أسلوب معين وشـــكل خاص من أشكال المعمل التجريبى ، لا يمكن استقباله أو التحمس له على المسرح العام . وبذلـــك تســـتحيل عموميته ، أو اعتبار هذا المنهج مبدءًا عاماً أو قانوناً عاماً فى المهنة المسرحية . وذلـــك لشـــدة ارتباطه بقوانين وضعية (جروتفسكية) تحقق هدفها (بالهمس فى الأذن) وليس بـــالإعلان أمام جماهير الرأى العام . وهى وسائل مختارة ومنتقاة كذلك ، ومطابقة للهدف العام .. للمعمل التجريبى . الأمر الذى يُفقدها صفة الانتشار والتعميم . دليلى على ذلك ، أننا إذا أخذنا هـــذه الوسائل واستعملناها فى أهداف أخرى ، فإن النتيجة سوف تختلف . ولن نحصل فى النهاية على نفس نتيجة معمل أو عرض جروتفسكى . وهو ما معناه فشل المحاولة التجريبية فى العمومية . وكـــأن جروتفســـكى قد فتح بوابة صغيرة جداً لا تسمح للمسرح التقليدى بتاريخه و (جسمه) الضـــخم أن يمر من خلالها فلا يتعامل معها . وتبقى بوابة جروتفسكى الجديدة بغير استعمال رغم شبابيتها وطلائها الجديد . وإذن ، فلا فائدة ترجى من بوابته ، ويبقى كل ما ابتدعه من جديد بعيداً عن حق ومشروعية ومنطقية الاستعمال فى المسرح المعاصر . إننى أميل إلى هذا الاعتقاد ، بعد أن قـــرأت رأى المخرج الفرنسى المعاصر روجيه بلانشو ROGER PLANCHON [٤] عن تجارب جروتفسكى والذى يذكر " رأيى أذكره على وجه السرعة فى هذه التجارب ، حين أتعارض مع كل المُفْتتنين بجروتفسكى ، الذين يقولون ويكتبون أن هذه التجارب تُثرى من صنعه الممثل ، وأنها قد وصلت إلى نتائج ناجحة . إنهم مخطئون حين يعتقدون أن جروتفسكى قد اكتشف إمكانيات تقنية فى فن التمثيل أو فن الممثل "[٥] .

ثانياً : منهج جروتفسكى المُعلن

التجارب الرائدة التى أقامها جروتفسكى تنحصر داخل معمل جاد لتدريب وتربية الممثلين جسدياً وروحياً . وقت طويل يتمثل فى سنوات عديدة ، وتدريبات (تُفسّر التفسير) كما يقولون.

حـــتى لـــتكاد فى تفصيلاتها تنحرف عن الهدف المقرر لها فى التدريب والتربية ، لتدخل فى إهاب تخصـــص دقيق هو التربية البدنية . صحيح أنه منذ بدايات القرن الحالى قد تأكدت العلاقات بين البدن والنفس . نرى ذلك عند فرويد SIGMOND FREUD (١٨٥٦ – ١٩٣٩ م) طبيب الأمراض العصبية النمساوى مؤلف ومؤسس طريقة التحليل النفسى PSYCHOANALYSIS ، وكذلك عند كارل جوستاف يونج CARL GUSTAV JUNG العالم النفسى السويسرى الذى أسهم بقسط وافر فى بيان وتفسير اللاشعور وتكوين علم الطب النفسى (١٨٧٥ – ١٩٦١م).

" الفكرة الأساسية عند فرويد التى يقوم عليها مذهبه ، هى أن الغرض الأساسى من كل فعل يقوم به الإنسان ، هو تحصيل أكبر لذه وجعل الألم أقل ما يمكن . ذلك لأنه رأى أن السلوك يتجه نحو السعادة بمعنى تحصيل أكبر لذة ، أو إشباع الحاجات الحسية "[٦] . والمناطق الثلاث التى قال بها فـــرويد فى داخـــل الشخصية معروفة منذ قيام نظريته فى تحليل النفس . وهى الدوافع البيولوجية الكـــثيرة غـــير المتكيفة اجتماعياً ، ويطلق عليها (الهو ID) . ثم المنطقة الثانية المسماة بـــ (الأنا EGO) . وهذا الأنا هو جزء لا يتجزأ من الشخصية يُحاول العثور على مخارج واقعية لدوافـــع المنطقـــة الأولـــى (الهـــو) ويحمى الشخص من الوقوع فى الخطأ ليُجنّبه الكوارث والمشكلات . بمعنى أن تكون مهمة هذه المنطقة الثانية فى حياة الفرد هى ضبط الثالثة النفس والميزان الدقيق للعقل ومصدر العقل النفسى . وفى المنطقة تظهـــر أو تتواجـــد فى النفس (الأنا الأقوى SUPER EGO) ، وهـــى الضـــمير أو السلوك المتحضر ، أو الأخلاق أو القيم التى يهتدى بها الشخص . هكذا يُحلل فرويد العلاقة بين النفس والإنسان تحليلاً دقيقاً .

أمـــا عـــند يونـــج ، " فاللاشعور ليس هو اللامعروف فقط ، بل هو بالأحرى – النفسىّ اللامعـــروف UNKNOWN PSYCHIC – ونعنى به من ناحية ، كل الأشياء الموجودة فينا ، والـــتى لـــو صارت مشعوراً بها ، من المحتمل ألا تختلف عن المحتويات النفسية المعروفة ، مع إضافة الـــنظام شبه النفسى PSYCHOID SYSTEM من ناحية أخرى . فاللاشعور مُحرّفاً على هذا الـــنحو يمثل حالة غامضة تماماً غير محددة . إنه كل شىء أعرفه ، ولكننى لا أفكر فيه الآن . وكل شـــىء كنت واعياً به ذات مرة ، لكننى نسيته الآن . وكل شىء أدْركْتهُ حواسى ، لكن لم يسجّله عقـــلى الواعى ، وكل شىء أشعرُ به ، وأفكرُ فيه ، وأتذكُره ، وأحتاجه . وأعمله ، لكن على نحو

غـــير إرادى ودون انتباه إليه ، وكل الأمور المستقبلية التى تتخذ لها شكلاً فى نفسى وستبلغ مرة مرتبة الوعى . ذلك هو محتوى اللاشعور " [٧] .

وجروتفسكي يذكر فى منهجه عن التنفس .. " نحن لا نتعامل مباشرة مع التنفس ، إنما نعمل عـــلى تقويمه بصورة غير مباشرة بتمارين فردية ، وهى دائماً ذات طبيعة نفسية ــ بدنية . فإذا ما عدت إلى كتاب جروتفسكى .. وإلى باب (التنفس) تحـــديداً وفـــى اختصار حتى لأعيد نظرية الرجل [٨] . يُحـــدد الكتـــاب فى المشاهدة الفعلية ثلاثة أنواع من التنفس هى : التنفس الصدرى العلوى ، والتنفس السفلى أو الجوفى ، ثم التنفس الكلى (صدرى علوى جوفى) . مضيفاً أن هذا الـــنوع الأخير " هو الذى يمتاز بالصحة والفعالية القصوى " ــ ص ١٠٦ . وهذا صحيح تماماً . لكن ما هو الجديد فى الكشف عن هذه الأنواع التى تعلمناها نحن فى عام ١٩٤٥ على يد أستاذنا الـــراحل زكـــى طليمات فى معهد التمثيل المسرحى . قبل أن ينطق بها جروتفسكى بعشرين عاماً وتزيد ؟

ثم لماذا الإغراق فى التفسير ، وتفسير التفسير . وحسبما يذكر جروتفسكـــى . " إضطجعْ على الأرض أو أى سطح صلب كى يكون العمود الفقرى مستقيماً تماماً " .... إلخ (ص ١٠٧) ثم الطـــريقة المأخوذة عن هاثويوغا .. " يجب أن يكون العمود الفقرى مستقيماً جداً " (لاحظ أنه كان مستقيماً تماماً فى الحالة السابقة) ولا أعرف الفرق بين مستقيماً تماماً ومستقيماً جداً ، إلا أنهما (حالة واحدة) . ثم يتابع جروتفسكى . "لأجل هذا من الضرورى الاستلقاء على سطح صلب ." (وهو نفس السطح الصلب السابق الإشارة إليه فى طريقة أخرى) !! .

وفى الطـــريقة (ج) المأخوذة ــ كما يذكر ــ عن المسرح الصينى الكلاسيكى . " وهى فى الأســـاس الأشـــد فاعلية . ويمكن استعمالها مهما كانت الوضعية التى فيها الجسم . بينما تتطلب الطريقتان السابقتان أن يكون الجسم فى حالة استلقاء " . (ص ١٠٨)

ثم يضيف .. " يجب أن يعرف الممثل دوماً متى يتنفس . مثلاً فى مشهد سريع الإيقاع ، يجب أن يتـــنفـــس قبـــل أن تنتهـــى كلمـــات زميلـــه الأخيرة ، فيكون على استعداد للكلام حالما ينتهى زميله " (ص ١٠٩) . وأؤكد بكل الحيادية العلمية أن مُدرس الإلقاء فى أى معهد للتمثيل أو أكاديمية لإعداد الممثلين ، يبدأ منهجه التدريسى فى السنة الأولى بمثل هذه القواعد العامة فى حياة

التمثيل وفن الممثل . وإذن فمن حقى أن أضع السؤال مباشراً .. ما هو الجديد عند جروتفسكى ؟ اللهم إلا تفسير التفسير كما سبق وذكرت ، والانزلاق إلى طبيعة ومناهج وتفصيلات الإعداد فى مهنة أخرى ، هى التربية البدنية .

قلت إن بداية ظهور نظريات سيكولوجية فى بداية هذا القرن قد أثرت بطريقة أو بأخرى فى شـــرح النفس البشرية ورفع الحجاب عن هلاميتها وأسرارها ، بواسطة التجارب العلمية . حقيقة أنـــنا لا نذكـــر إلا فرويد أو يونج فى أحيان كثيرة لاقترانهما من عصرنا . لكن هذه النظريات قد ســـاهم فـــى تكـــوينها وتقعيـــد أساسها علماء أجلاّء مثل شاركو (بجان مارتن شاركو JEAN MARTIN CHARCOT ــ ١٨٢٥ ــ ١٨٩٣ م) الذى عُرف باستخدامه التنويم المغناطيسى فى عـــلاج الأمـــراض العقلية . ومن أساتذه الأمراض النفسية نعثر على بيير مارى فيليكس جانيه PIERRE MARIE FÉLIX JANET ــ (١٨٥٩ ــ ١٩٤٧ م) عـــالم الـــنفس الفرنسى الـــذى عُـــنى بدراســـة الهستريا والعُصابات ، والعالم النفسى النمساوى ألفرد أدلر ALFRED ADLER (١٨٧٠ ــ ١٩٣٧ م) مؤســـس علم النفس الفردى . والآن أعيد مرة ثانية تعبير جروتفســـكى عن تدريب الممثل من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٢ م ، وأن التمارين فيه " فردية وهى دائماً ذات طبيعة نفسية ــ بدنية " ــ ص ٨٩ .

ونقول إن جروتفسكى لاهو فرويديا ولايونجيا . لماذا هذا الحُكم يا تُرى ؟

فى تشـــريح فرويد (لأوديب ملكا) ، أو لدراما (هملت) ، فإن (عدم الوضوح) الثابت والمرئى فى شخصيتى أوديب وهملت ، والمادة الدرامية اللفظية الحرفية فى أوديب ، هى أحد أسباب النتائج التى وصل إليها فرويد بما أسماه (عقده النقص عند أوديب) ÖDIPUSZ COMPLEX. أمـــا فى هملـــت فإن نتيجة فرويد ترتكز على مكوّنات وأسباب اجتماعية وفلسفية ولغوية شعرية وعادات وتقاليد سابقة ومتراكمة فى النفس البشرية عند شخصيته هملت . وهذه الأسباب تكون فى الدراما فى حالة (سكون) وعدم تحرك . فليس بالاستطاعة تحديد انتمائها إلى التاريخ التقليدى من جهة ، ولا إلى التمدّن أو الحضارة المدنية أو رفعة الذوق أو التفكير من جهة أخرى . لكن العلاقة النفسية فى هاتين الشخصيتين موجودة وقائمة بين المتراكمات من التاريخ وبين السلوك الآنى على خشبة المسرح . أى العلاقة بين التاريخية HISTORICITY وبين الحضارة CIVILIZATION .

لكن السؤال يتردد أين موقف جروتفسكى فى منهجه عن العلاقة النفسية البدنية ؟

إن جروتفسكى يُنكر هذه العلاقة فى إنكاره للتاريخ والتاريخية معاً . تماماً كما يُنكر قواعد جرى إرساؤها والعمل بها منذ القديم . لا اعتراض على الجديد غير المألوف ، فهو أحد مظاهر التجديد والعبقرية بحسب قواعد نظرية الابتكار . لكن الفرق كبير وطفيف أيضاً بين غير المألوف والشاذ الغريب . إن بعضاً من هذا الإنكار نجده عند صمويل بيكيت SAMUEL BECKETT (١٣ / ٤ / ١٩٠٦ م) بصفة خاصة ، وعند بعض كُتاب دراما إلى الأبسيرد ABSURD . حتى يُحولوا الإنسان المعاصر إلى مُهرج وجلف وفظ وريفى . وهم بذلك يُقدمون (الإنكار) على خشبة المسرح فى صورة ظاهرية .. مظهر خارجى لا أكثر ، لإنكار العلاقة التاريخية . وعلى نفس النمط يقلد جروتفسكى كُتاب دراما الأبسيرد ، بل إنه ليتزل بالممثل فى مسرحه إلى أسفل كثيراً حين يلغى معرفته التاريخية ، وسوابق قواعد مهنته فن الممثل حتى تصير جماعة الممثلين نبضات فقط ، داخل جسم طويل عريض يعمل بمختلف الأجهزة التنفسية والدموية والعصبية . بيكيت يقضى على التشكيلات اللفظية والحرفية فى (انتظار جودو) . وجروتفسكى يلغى بقية التشكيلات المسرحية فى معمله التجريبى المسرحى .

والدراسات التى جرّب فيها معمله ، من الملاحظ أنها تجرى وراء الشكل الأسطورى أو الدينى (موضوعات مستمدة من الإنجيل) ، وأفكار عن آلام المسيح . إن تفسير هذا الاختيار أو الانتقاء (أيديولوجيا) ما هو إلا إنكار التاريخ والتاريخية السابقة للارتماء فى أحضان شخصيات من الطراز البدنى والنماذج الأولية PROTOTYPE . وهذا الاتجاه إلى هذا النوع من الطراز يقتضى لغة مغايرة بطبيعة الحال . وهذه اللغة لها فهرسة خاصة ، وموضوعات قديمة خاصة بعصرها كذلك . وعلى هذا يتضح دائماً عاملان فى تدريبات المعمل وعروضه . العامل الأول ، هو العلاقة بين الجلاّد والضحية . والعامل الثانى ، نوع هذه العلاقة التى تجعل من شخصية (كالجلاد مُعذبَة سادية للشخصية الأخرى وهى الضحية) .صراع لفظى ضيق VERBAL يخُنق الأحداث ، كما يخنق العلاقة الجدلية والجسدية بين شخصيتين ، المفروض أنهما من الشخصيات المسرحية أو المعنية .

ومثل علاقة التعذيب والتنكيل هذه ، نجدها فى المسرح الحى LIVING . ولما كان المسرح (أى مسرح) يتوخى المنطق فى الفكر . ولما كانت (حالة) المسرح بعد عصر التنوير الأوروبى قد انتقلت مـن الديـن إلـى الـدنيا ، فكراً وتعبيراً وتحقيقاً مسرحياً ، وشخصيات تُنفذ هذا الفكر التـنويرى . فـإن العودة إلى تصميمات دينية أو أسطورية أو ميثولوجية قديمة فاتته ، لا يمكن ـــ بـالعقل المعاصر ـــ اعتبارها تجديداً فى الفكر المسرحى . إن الإعداد أو إعادة القديم ، سواء عند جروتفسكى أو فى منهج المسرح الحى ، ما هو إلا إعلان لفكر رجعى يتماثل مع أيديولوجية رجعية مختومة أو ممهورة بصبغة عصر لا نعيشه فى العصـر الحالـى . ولا تتناسب تقنياته البدائية أحياناً ، والوحشية أحياناً أخرى ، مع قرننا العشرين ، العصر المتميز بالفلسفات الواردة عليه فى الهمار رائع منذ القرن الثامن عشر الميلادى ، تشرح وتُفلسف وتكشف ما هية الإنسان فى العصر الحديث .

ثالثاً : العناد العَمْدى

بعـد أن أهمل جروتفسكى فى منهجه التاريخ والتاريخية ، وهو حُرّ فى ذلك بطبيعة الحال ، ألاحظ فى سلوك المنهج عنده إهمالاً جديداً لكل معالم المهنة . ولا يمنع أن يُهمل الرجل ما يريد أو أن يُقعـدّ مـا يُقعّد لصالح فن الممثل . بل إن هذا الجديد مطلوب فعلاً لتطوير المهنة المسرحية ، وخاصـة من متخصص جيد مثل السيد چرسى جروتفسكى عاصر النهضة المسرحية الأوروبية فى أوروبا ، فى بلده بولندا ، وفى الاتحاد السوفيتى ، ثم فى القارة الآسيوية عندما درس دراسة عملية فى المسرح الصينى ، وتأثر ـــ بوعى أو بغير وعى ـــ بمشاهد الأكروبات ACROBATICS وأساليب البهلوانيات والحيل البارعة . وهو ما يتفوق به المسرح الصينى على مختلف سائر المسارح فى العالم . لكن .. هل لنا أن نتبين معاً ملامح هذا العناد ، فيما يخص المهنة المسرحية ؟ لا أقصد بطبيعة الحال سلوك جروتفسكى . أى أن العناد لديه ليس عناداً شخصياً ذاتياً وإن نبع من ذاته فى النهاية . لكن الـذى أعنـيه هـو العناد العمدى المتعمد ضـد المهنـة التى تجمعنا وإياه داخل حدود علمية مشتركة .

١ ـ عناد مع طبيعة الجماهير المسرحية .

قـــد ســـبق أن أشـــرت إلى إصراره على جمهوره وأعداده . وطلبه المحدد ـــ الذى نحترمه كمخرج مسئول عن عرض تجريبى معملى ، ولا أقول مسرحى ـــ . يحدث أحياناً أن يرى المخرج أن عرضه ـــ لفلسفة خاصة ـــ تُحدد رؤية الجماهير له على مستوى النظر . فيلغى دخول الجماهير إلى الـــبلكون أو المقصورات . حدث ذلك فى إخراج السوفْيتى فاختنجوف . لم يحدث الأمر نتيجة الهواية أو الفجائية . لأن المخرج كان يرفض فى مذهبه وجود المقصورات والألواج وطبقية الأدوار والجمـــاهير . أى أن هناك فلسفة خاصة ، وواضحة ، تقوم عليها فكرة أسباب هذا الإلغاء الذى يقترحه . ولم تكن الفكرة لسبب مجهول آخر غير معروف .

فـــإذا مـــا جاء جروتفْسكى بتحديد المائة متفرج ، فلماذا لم يُضمّن كتابه أسباب وفلسفة وجوهـــر هـــذا الـــتحديد ؟ لا أســـرار فى المهنة المسرحية على الإطلاق . والباحثون والنظريون المسرحيون ـــ وجروتفسكـــى واحـــد منهم على وجه التحديد بحكم ما يقدمه وما فى حوزته من نظريات ومعلومات جيدة ـــ مطالبون بعدم السرية ، وبتضمين نظرياتهم العلانية السهلة التى يفهمها رواد المسرح وجماهيره ، قبل المتخصصين المسرحيين .

٢ ـ عناد مع المسرح الشامل .

ومـــع أنـــى شخصياً من أشد المعارضين لهذه الموجة المسماة بـــ (المسرح الشامل) . فقد اعـــترض عليها قبلى كثيرون من المُنظّرين والمخرجين المسرحيين فى أوروبا . للخلط الخاطئ وغير العلمى فى الأنواع الأدبية والدرامية ، وهو ما يتناقض مع أصالة النوع الفنى الذى وصل إليه التقدم فى علوم الدراماتورجيا . والتجربة العملية فى مصر تكشف عن المساوئ التى خلّفها لنا هذا التقليد الأعمى لموجة المسرح الشامل فى أوروبا . عندما اختلط الرقص والموسيقى والغناء والدراما بعضهم الـــبعض فى غوغائية بعيدة عن القواعد والأصول . وسرعان ما قلدت المسارح الخاصة والرخيصة منها هذا التيار ، اعتقاداً منها بأن الموسيقى والرقص (ولا يمنع أن يكون شرقياً أحياناً) هما عاملان من عوامل جذب السُذّج من الجماهير إلى حجرة شباك التذاكر .

أقول مع أننى من المناهضين لتيار المسرح الشامل ، فإن أسباب نحر جروتفسكى لهذا المسرح تختلف فى كثير عن الأسباب الموضوعية التى أثارها الدراميون والمخرجــون والمسرحيون فى المؤتمر الذى ناقشوا فيه ظاهرة المسرح الشامل .. والتى حكموا عليها أخيراً بالفشل والهزيمة .

إن كل هدف جروتفسكى هو الحد من هذه النوعيات الأدبية والفنية فى المسرح الشامل . بمعنى الحد من الرقص ومن الغناء ومن الدراما أو الحوار ، ومن مشاهد الفيلم السينمائى التى أحياناً مــا تتخلل عرض المسرح الشامل . وكذا الحد من مشاهد الكورال أو الكورس ، باعتبارها ثراءً مسرحياً فى الفن . ولو عُمق جروتفسكى فى فلسفة المسرح الشامل ، ولم يقف عند مظاهره ، ولو تــلمّس بكثير من التحليل الدرامى والتشريح الصادق فلسفة هذا المسرح لما نحره أو أقصاه عناداً ذاتياً لمجرد فكرة الثراء هذه . هذه الفكرة التى يستبدلها جروتفسكــى عنــده فى منهجه بفكــرة (المسرح الفقير) .

٢ ـ عناد مع فن السينما .

صراع المسرح فى التاريخ مع فن السينما منذ ميلاده فى السنوات العشرة الأخير من القرن قــبل الماضى معروف ومكتوب . وبعد ظهور الحركات التجديدية فى المسرح الفرنسى ابتداءً من عشرينيات القرن الحالى وتطــور التقنيــة الصناعيــة والعلمية والطبيعية ، استعان المسرح بتقنيات الفيلم (أنظر محاولات إيرفين بيسكاتــور ومــن بعــده برتولت برخت والمُحدثين من المخرجين العالميين) . وقــد فسّر مخــرجو المدرسة الفرنسية فى منتصف القرن العشرين (جاك كوبو ، جان فــيلار ، شارل ديلان ، لوى جوفيه) فى مناهجهم العلاقة بين المسرح والفيلــم وبــين الدراما والســيناريو . وأصــبحت العلاقة واضحة تماماً فى رأى المسرحيين الذين قالوا بأن المسرح سيبقى مســرحاً والفيلم سيبقى فيلماً استناداً إلى خصائص كل منهما ، حتى وإن استعان أحدهما بالآخر . فــإذا كانــت السينما تستعين بالدرامات لتحويلها إلى سيناريوهات سينمائية (أعمال سارتر ــ المومس الفاضلة ، دورينمات ــ زيارة السيدة العجوز ، ميللر ــ وفاة بائع جوال ، توفيق الحكيم ــ الأيــدى الناعمة ... إلخ) . فإن من حق المسرح أو المخرج المسرحى الاستعانة بتقنيات الفن الشــقيق الأصغر ، إذا ما وجد فى هذه الاستعانة تحقيقاً لفكر مسرحى يشغل باله . ويهمنى هنا فى هذا المجال أن أذكر أن هناك بعض السيناريوهات السينمائية التى تحولت إلى درامات مسرحية ، وما

هـــو غـــير مألوف أو معروف . إذن هناك شبه تعاون ، أو لنقُل علاقة مشروعة وسليمة أيضاً بين المســـرح والسينما . ومع هذه العلاقة ، ومع اختلاف وسائل كلٍ من فني السينما والمسرح ، فإن لكـــل منهما خصائصه التي تبقى وتظل تُحرّك مسار المسرحية أو الفيلم خلال العرض المسرحي أو السينمائي في المسرح أو صالة السينما .

ونخرج من هذه الآراء لعلماء المسرح الفرنسيين ، بل والسوفيت من بعدهم ومن قبلهم ، أن المسرح لم يتأثر بميلاد السينما ، ولم يتأخر . لأنهما ــ أى المسرح والسينمـــا ــ لا يتسابقان على موضوع واحد ، ولا يتشابهان في طريقة العمل أو التحقيق . صحيح أن هدف كل منهما هو جذب المشـــاهد أو المتفرج . لكن هذا هو الهدف الظاهري الخارجي . لأننا إذا ما دخلنا إلى أغوار علم الـــنفس ، وجدنا أن هدف المسرح الآني واللحظي والوقتي لمدار الأحداث المسرحية ، يجدّ ويجتهد لـــلحفاظ عـــلى متفرجه من خلال وسائل الحضور الذاتي ، وسخونة الانفعال الحي ، والمواجهة اللحظية في العرض المسرحي . وهي في مجموعها أهداف غير أهداف الفيلم السينمائي .

أما ما يذكره السيد جروتفسكي من أنه " يجب أن يُدرك المسرح حدوده . إذا لم يستطيع أن يكون أغنى من السينما فليكـــن أفقـــر " [٩] . فإننا نتعارض مع وجهة نظره أشد التعارض ، ليس انفعـــالاً من أجل المسرح كمسرحيين مثله . إذ نحن لسنا مثله في هذا الرأى . ولكن إنصافاً لحقيقة وجوهر المسرح . إذ رُب فرقة مسرحية من تلاميذ في مدرسة ابتدائية يعملون باخلاص وفي بدائية ســـاذجة ، تســـتطيع أن تؤثـــر على جماهير المشاهدين من آباء وأمهات وضيوف لعرض مسرحي مدرسي بسيط ، بأعظم مما يؤثر به مسرح خاص يُعلق في جهالة أسماء أبطاله على واجهة المسرح دون أن يحـــترم هؤلاء الأبطال ــ التجاريون في أغلب الأحوال ــ مهنة المسرح وصدق الانفعال وحرارة العواطف وحقيقة الموقف المسرحي في الدراما .

هـــنا يبدو لي أن المسألة من الزاوية الفلسفية لا تتعلق بماديات وثراء وغنى وتقشف ، وإلى آخر ما يكتبه جروتفسكي في علاقة المسرح بالسينما . إنما القضية الفلسفية والتوجيهية في الفكر المسرحي ، تتعلق بعناصر جادة وروحية وتربوية وتثقيفية أخرى .

٤ ـ عناد مع المخرجين .

" يأتى المخرجون إلى المسرح بعد فشلهم فى الحقول الأخرى . عادة ينتهى كمخرج من كان يوماً يحلم أن يكون كاتباً مسرحياً . ويمارس الإخراج الممثل الفاشل والممثلة العجوز التى قامت يوماً ما بدور البطلة الشابة " ـــ جروتفسكـــى . الكتاب ص ص ٢٨ ـــ ٢٩ [١٠] من حق المؤلف أن يكتب ما يعنّ له . فوجهة نظر الكاتب رأى مقدس من حقه ما فى ذلك شك . لكن ، إذا كان هذا الرأى يبعد عن التوفيق فإن الأمر يقتضى تصحيحاً سريعاً . وحتى لا تُصبح المقولة الشاذة مصدراً ومرتكـــزاً للباحـــثين المسرحيين فى المستقبل وبخاصة فى الأمور الجوهرية التى تمس أصول المهنة أو قواعد العمل فيها .

يدلنا تاريخ المسرح العالمى ، بل والعربى كذلك ، على أن السوق المسرحية مليئة بأنواع شتى من المخرجين وأنصاف المخرجين ، والمتحولين إلى الإخراج المسرحى من المهن الزراعية والصناعية حـــاملين أعـــلام الخـــبرة ، فى مهـــنة استتب أمرها وقُعدّت مناهجها فى دروس وحلقات دراسية وأطروحات علمية منذ عشرات السنين .ومع كل ذلك ، فإن ما يذكره جروتفسكى عن المخرجين لا يوافق الحقيقة . لماذا ؟ لأن الإخراج المسرحى عندنا وفى أوروبا والاتحاد السوفيتى أصبح علماً لا فـــناً . سوف ينقرض الطفيليون إذا ما انقرض الساسة الذين أفتوا بالجهل فى مسيرة المسرح . ولا يمـــارس الإخراج الممثل الفاشل إلا فى المسارح الفاشلة . وهو استثناء من القاعدة التى لا يجوز فى العلـــوم الأخذ بمقاديرها . فالسيدة سميحة أيوب واحدة من أرقى ممثلات المسرح العربى المعاصر . ومع ذلك فقد جربت مرة فى إخراج درامة (طرطوف) لموليير[١١] ولا أجد حالات ـــ ولو فردية ـــ فى تاريخ المسرح العالمى الذى أحفظه عن ظهر قلب تشير إلى ما خطّة السيد جروتفسكى . إن تحليلى لموقف هذا العداء عند جروتفسكى ، إنه ينبع فى رأيه من الحرص على منهجه الخاص الدائر بين رأسه ورؤوس فرقته المسرحية فقط . وهو ما يعنى أن هذا المنهج يتصل اتصالاً شخصياً وذاتياً بذاتـــه ، تمامـــاً كحالـــة المنهج عند ستانسلافسكى ، مع الفارق الكبير فى التشبيه . لأن الأستاذ ستانسلافســـكـــى قـــــد قعّد القواعد المعقولة ، وتركها لتلامذة الأستوديو وتلميذيه العزيزين فاختنجوف ومايرهولد . وتفرّق كل واحد منهم فى بلد وقطر وإقليم وناحية بعيداً عن حضرة باعث الطريقة ومؤسسها . بلا تحديدات إلا فى صُلب النظريـــة الـــتى شقت طريقها اليوم فى أكاديميات

الفـــنون العالمية ، حتى بعد موت ستانسلاڤسكى بعديد من العقود والسنين . ثم تفرعت إلى مناهج رائدة فى الإخراج تقف على الأساس والجوهر عند استانسلاڤسكى ، وتختلف معه فى شكل التطبيق مع الحساب على موقف العصر ، بعيداً عن الإعادة التاريخية . وفى سُمو عن الترديد الببّغاوى .

٥ ـ عناد مع التمثيل والممثلين .

يُقـــدم تاريخ المسرح فى العالم محاولات فى كل زمان ومكان للنهوض بالمسرح أينما كان . ونـــلمس عصرية المحاولات فى النصف الثانى من القرن العشرين ، ومن بينها محاولات جروتڤسكى نفسه . وهو ما يُثبت تحرّك المسرح ، وتفاعله ، وتجدّد رؤيته لصالح الجماهير . وذلك التحرك شيء محمود على كل حال ويجب أن يُقدّر تقـــديراً عاليـــاً . لأن هذه الراديكالية RADICALISM (نســـبة إلى مـــبادئ ومعـــتقدات الراديكاليين) تنـــزع إلى إحداث تغييرات متطرفة فى الفكرات والأفكار السائدة أو فى الأحوال أو المؤسسات . ومن بينها مؤسساتنا الثقافية . والمسرح واحد من أهم هذه المؤسسات الثقافية فى جهده لإبراز الموقف التاريخى أو الفلسفى أو الاجتماعى للعصر .

هكـــذا عمل المسرح آلاف السنين ، منذ أن عرّى أرسطوفانيس الحاكم كليون KLEÓN وحتى آرثر ميللر فى تعريته كل ساسة المجتمع الأمريكى فى (الكل أولادى ALL MY SONS ، وفـــاة بائع جوال DEATH OF A SALESMAN ، البوتقة THE CRUCIBLE) . فكيف تناول جروتڤسكى هذه الوظيفة ؟

بـــدلاً من توجيه الممثلين لطبيعة المسرح وفق مهمات وظيفته التى عُرف بها على مر آلاف السنين ، فإنه يتخذ طريقين يُوضحهما كتابه فى أكثر من مكان . الطريق الأول ، وهو ينعت الممثل فـــيه بتعبير الأجلاف حين يصفه بـــ (العُهر) . " الفرق بين الممثل العاهر والممثـــل المقدس أشبه بالفـــرق بين براعة العاهر والميل إلى العطاء والأخذ النابع عن الحب الصادق " [١٢] . وفن التمثيل مـــنذ نشأته يستند على الفكر والفلسفة ، وهو ما أبقى للدرامات اليونانية القديمة فى عصر نشأة المسرح هذا الامتداد العالمى حتى عصرنا الحالى . فميتافيزيقيا التمثيل تشهد أن التركيز فى الدرامات كـــان مُنصباً دائماً على الأحداث والأفعال القوية المؤثرة . وطالما هناك مسرح ، فهناك مسرحيات وفُصول ومشاهد ، وأدوار مسرحية . ولما كان الممثل هو علامة وعلاقة الاتصال فى المسرح ، فإنه هـــو المبدع الذى يترك شخصيته وذاته ، ليمثل لنا الشخصية الدرامية الملقاة على عاتقه . ومهما

كـــان ممثــل دور كليـــون الحاكم الدكتاتورى الفاسد ، رجلاً متواضعاً وبسيطاً . فلكى ينجح فى دوره بحســب متطلــبات المسرح ووظيفة الدراما ، فلابد لــه أن يكذب ، وأن يكون الدكتاتور المنافق كليون . أى يُعَرى نفسه من جلده ، ليدخل تحت جلد دور آخر . وهل هناك (تمثيل) بغير هــذه الطـــريقة ؟ إذا اســتثنينا قواعد برخت الخاصة جداً فى الإغراب المسرحى ؟ وحينما أطلق الفلاســفة القدامى التعبير المعروف بأن كلا منا يمثل فى الحياة ، فانهم كانوا يقصدون أن كلا منا يكذب فى هذه الحياة . فالتمثيل هو كذب على الجماهير أو هو (حالة مؤقتة) يكذب فيها الممثل عــلى نفســه الإنسان . لأننا وسط هذا الكذب المؤقت واللذيذ ــ بتعبير وإحساس الهواية ، فأنا شخصياً ممثل كذلك ــ نكون داخل أدوارنا المسرحية حقيقة . وأكرر ثانية .. نكون داخل أدوارنا المسرحية حقيقة . وهذا يعنى فى مهنة فن الممثل السير أو التقدم **PROCESS** فى الدور المسرحى وفى المسرحية معاً بفعل الممثل .

وهنا يكمن الاختلاف مع جروتفسكى . إنه يعتبر هذا السير أو التقدم (أسلوب استنتاجى) أى تكديــس مهارات .وهو بهذه التسمية الغريبة (تكديس مهارات) لا يوضح لنا أية مهارات ؟ هــل هى مهارات الممثل ؟ أم مهارات الدور المسرحى ؟ هل هى مهارات مكتســبة ؟ أم مهارات لحظية وارتجالية ؟ إنه يطلق هذا التعبير الغريب حقاً على تاريخ المهنة لمجرد (فرقعة لفظية) غامضة المعنى عديمة الدلالة فى قاموس المسرح . وهو بهذا التعبير الشاذ (تكديس مهارات) يريد أن يلغى مجال الدور المسرحى ومهمته فى العرض ليُحل محله تكديس المهارة ، وبقوة الكلمة الغامضة ، وبلا تفســير لأســباب هــذا الإحلال . وبإيحاء مغلوط للوثوق بما يطرحه ، حتى يكون تعبير تكديس المهارات جديراً بالتصديق .. كالقانون الغاشم أو القرار الصادر من رب الأرباب اليونانى القديم .

كانــت (الكلمة) هى البدء فى القرآن الكريم ، وفى المسرح ، وفى التعامل اليومى ، وفى الدراســات العلمــية والأكاديمية . والشواذ الذين لا يستطيعون النُطق بالكلمة تُنشأ لهم مدارس ومعاهد خاصة ، وطرق تعليم خاصة . ومع ذلك فهم يبقون فى مجموعات الشواذ .

لم يؤكــد تاريخ المسرح ــ كما يذكر الاستاذ جروتفسكــى (ص ٣٠) ــ " أن المسرح يستطيع أن يحيا من غير نص مسرحى . " واستناده على تأليف الممثلين للسيناريو المسرحى ارتجالاً كما هو الحال فى الكوميديا دى لارتى ، استناد خاطئ تماماً . ولن يكون التمثيل جيداً كما يظن .

وإلا .. فلماذا لم يبق الفيلم صامتاً حتى اليوم ؟ إنه التقدم والمدنية . والتطور الذى دخل إلى الحياة فى القرن الحالى . والممثل المعاصر ، هو الذى يستغل ويُجيد أدوات التعبير وتدريبات الممثل فى الفن الصـــامت وفـــى فـــن الارتجـــال . ويضع هذه الأساسات الجوهرية الثلاثة فى خدمة الدور . أى بمعنى آخر فى خدمة الحوار المسرحى . ولماذا إذن انتهت الكوميديا دى لارتى إلى غير رجعة ؟ وألّف لها لوب دى فيجا الحوار بعد ذلك ؟

إن جروتفسكى لا يُقدّم جديداً بهذه الأفكار . لكنه يعود إلى أفكار قديمة ، محاولاً أن يُلبسها ثوباً جديداً . والفرق كبير وعظيم ــ فى الفكر خاصة ــ بين الفكرة الجديدة ، أو الاختراع ، أو الابتكار . وبين الفكرة البالية أو التاريخية أو القديمة حين تظهر وسط اطار ونسيج وتاريخ وظروف غـــير ظـــروفها القديمة التى لا تستطيع الفكرة أن تنتزع نفسها منها . ولذلك يبقى رداؤها القديم ظاهراً .

أما الطريق الثانى الذى يتخذه جروتفسكى فى تناول وظيفة المسرح ، فهو قد تجاهل الوظيفة المســـرحية ومـــا معـــناه إنكار المهنة ذاتها . إن فن التمثيل ، أو الكذب السابق الإشارة إليه ، أو الاندمـــاج فى الشخصـــية ، كل هذه الصور المسرحية فى أبجديات المهنة ، تظهر عند جروتفسكى جُثاماً وكابوساً وحُلماً مروّعاً . فالتسلسل الذى حددتهُ أصول المهنة وقواعدها ، والإعداد النفسى واللغـــوى والانفعـــالى والعصبى والتدريبى فى كل مسرحية أو عرض مسرحى ، يُوصّل إلى نتائج المسرحية عند إسدال ستار النهاية . وما نسميه (الحقيقة فى المسرح) أو الموعظة أو المحصّلات التى يخرج بها المشاهد ، ويستهدفها المخرج المعاصر فى العصر الحديث . هذه القواعد فى مراحل العمل قعّدهـــا مخرجو المسرح الفرنسى فى ثلاثينيات هذا القرن ، وطورها إعلاءً أبطال المدرسة السوفيتية إخراجاً ، والمدرسة السويسرية (تأليفاً ــ راجع درامات دورينمات وفريش) FRIEDRICH DÜRRENMATT (٥ / ١ / ١٩٢١ م) ، MAX FRISCH (١٥ / ٥ / ١٩١١ ــ ؟ ١٩٨٣ م) . وحـــتى المدرســـة الطليعية بمقاييسها الخاصة التى انبثقت على يد يونيسكو وبيكيت EUGÉNE IONESCO (٢٦ / ١١ / ١٩١٢ م) ، SAMUEL BARCLAY BECKETT (١٣ / ٤ / ١٩٠٦ م) . ومـــن بعدها الحركة اليسارية فى المسرح التى قادتها فـــرقة المسرح الانجليزى ENGLISH STAGE COMPANY عام ١٩٥٦ م بباكورة انتاجها

المســـرحى (أُنظـــر إلى الماضى فى سخط LOOK BACK IN ANGER) بجهود جون أوزبون JOHN OSBORNE الدرامـــى الانجليزى (١٢ / ١٢ / ١٩٢٩ م) والمخرج الانجليزى تونى ريتشاردسون TONY RICHARDSON (١٩٢٩ م) .

إن معمـــل جروتفسكـــى يلغـــى بجـــرة قلم هذا التاريخ المسرحى المُورّث ، والمُدّرس فى أكاديميات الفنون فى العالم ، ويُحـــوّل المهنـــة إلى قبو كبير يحمل راية الزُهد والتنسّك والتقشف ASCETICISM . وكـــأن المعمـــل يريد أن يصرف الممثل ، والمتفرج أيضاً عن المهنة المسرحية نفسها ، ليجعل البدن ـــ والبدن وحده ـــ هو العنصر الظاهر فى خدمة الفن المسرحى . لأن بقية عناصر المعمل لا تتخذ منطقاً معقولاً أو مفهوماً يمكن لنا أن نستدل منه على شىء لنتقبله فى النهاية عن اقتناع وفى رحابة صدر .

وإذن ، فالتعـــبير فى المسرح القديم أو السائد حتى هذا العصر ، والتعبير المقترح فى معمل جروتفســـكى يمثل صراعاً بين الفن وإنكار الحقيقة التعبيرية فى المسرح . بمعنى أن مضموناً وشكلاً ســـائداً يتعرض (لمجابهة) على حد تعبير جروتفسكى مع مضمون وشكل المعمل الجديد من أجل العرض المسرحى . هل لنا أن نُفسّر بعض الشىء وجهة النظر المعملية ؟

إن تفســـــير المعمـــــل للمهنـــة لا يمكـــن أن نُطلق عليه إلا تعبيراً واحداً هو (التناقض CONTRADICTION) . تكذيـــب لوجـــه المهنة وإنكار لكل خطواتها . ولا بأس فى ذلك ، فالتجريب مشروع ومعمول به فى سُنن الحياة .. فإذا ما ثبتت صحته ، كان ابتكاراً .

يُركّز المعمل على تدريبات الممثل . وهو شىء جميل بطبيعة الحال . وأين المسرحية أو العرض الجيد الذى لا يحتاج إلى تدريبات شاقة ؟

وهـــذه التدريـــبات فى المعمل تصل بنا إلى العفوية أو التلقائية SPONTANEITY عملاً وحركة فى فن الممثل (أول التعارض مع فن الممثل عند ستانسلافسكى مثلاً وبقية مدارس التمثيل العالـــمى) . وهنـــا نضـــع السؤال محدداً . إلى ماذا يصل من " قدرته على حل كل معضلاته ـــ ص ٣٤ " ، ومـــن " تجنيد كل قواه الجسمية والروحية ليكون فى حالة استعداد عاطل ووجود غير فعـــال ـــ ص ٣٦ " . إن مذهب جروتفسكى DOCTRINE لا يعنى أكثر من تجريب يقوم على وجهـــة نظـــر غـــير سليمة أو مزيفة ، ومعذرة فى التعبير . تجنيد كل قُوى الإنسان للوصول بكل

مشاعره وأحاسيسه ←── إلى فعل (التجميد والعطل) فى وجود غير فعّال . هذه لحظات عادية تمر حقيقة بالإنسان أثناء يومه العادى فى العمل وفى البيت وفى الرحلة . لكنها من الصعب أن تكون نظـرية فى عالم المسرح . الممثل المتدّرب ـ كما يرى صاحب النظرية ـ يدخل إلى المسرح يزعق ويـزبُد ويرعد ، لكن هذا السلوك فى نهاية الأمر هو سلوك إنسان العصر غير المتحضّر . فالمدنية المعاصرة لا تعرف مثل هذا الإنسان .

فى العـدد العـاشر ـ أكتـوبر ١٩٦٩ م من مجلة (ديالوج) DIALOG التى تصدر فى وارســو ، نُطـالع رأى الناقد البولندى يان بلونسكى JAN BLONSKI ، فى المعمل المسرحى بدراسـته المعـنونة TEATR LABORATORIUM إذ يقـول .. " من السهل ملاحظة أن جروتفسـكى لا يعترض على التلقائية فى عمله . فى حين أنه يعتبر ما جدده الطليعيون فى المسرح ليس أكثر من القولبة (الشكل المُقولب) STEREOTYPE ، أىْ شىء مكرر على نحو لا يتغير ، يخرج من داخلٍ تكوَّن وتخلّق فى نفوسنا بالانخداع الذاتى . وما هى التلقائية غير هذا ؟ " (١٣) .

يُطلق جروتفسكـى علـى نظـم المقاييس فى المسرح MEASURES تعبير (العلامة ـ SCORE) سـواء كانت علامة المنطلق أو علامـة المُنتهَـى . وإذن فالشكـل هو الانضباط DESCIPLINE ، والتعـبير هو التلقائية SPONTANEITY . وهو يرفض الصراع بينهما . ويستبدل بهما تحرير الممثل لنفسه ، وبخاصة من معوّقاته النفسية بغية الوصول إلى الشكل التدريبى فى المعمـل وإلى المختبئ فى السريرة . وهو يعتقد ـ باتباع الطريقة ـ حصول الممثل على شكل جاهـز هـو المُتعضّـى ORGANISM . ويتضح من وجهة النظر هذه عنده ، أنه يرتكز على العُضوانية ORGANICISM ، وهى النظرية القائلة بأن العمليات الحيوية تنشأ من نشاط أعضاء الكـائن الحـى كـلها بوصـفها نظاماً متكاملاً . أى أن مسرحه أو معمله باختصار ، هو وحدة ديالكتيكية جدلية ، تتطور بسلسلة من المتناقضات بين ذات الممثل المتدرب وبين التمارين الدّيرية الرهبانـية . ذات الممـثل تعمل على خط تحرير الداخل من العقبات والحوائل والمُعوّقات . بينما تُوصّل التمارين الديرية الرهبانية الممثل المتدرب إلى نقطة الموثوقية AUTHENTICITY . تخلع على العرض المعملى تصحيحاً طقسياً وإحكاماً روحياً ودقة شعائرية ، يظهر فى صورة ايديوجرامية ، هـى الأيديوجرام IDEOGRAM وهى (الرمز) الذى يُستعمل فى نظام كتابى ما يمثل شيئاً أو

فكـــرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء ، كما فى اللغتـــين الصينيـــة والهيروغليفيـــة (لاحظ دراسة جروتفســـكى فى الصين) من هنا تتضح تعليمات المعمل فى المعاناة البشرية ، والترنّح ، والذهول والتمايل فى شدة لإبراز التلقائية والإنضباط فى أعلى مستوياتهما ، تحقيقاً للحقيقة المعملية .

لا جـــدال ــــ مع ذلك ــــ أن معمل جروتفسكى مكان مسرحى محترم ، يُجرّب فى النفس البشـــرية ، ومـــا هو أسمى أنواع التجريب ، باعتبار أن الإنسان هو أسمى مخلوقات الله عز وجل . والتجريب فى شخص الإنسان ظل الله على الأرض يتقدم التجريب الزراعى لزيادة الرقعة الزراعية، أو التجريب الصناعى ، الذى يستهدف تطوير الآلة ، وهو تطوير لحماية وقت وجهد الإنسان نفسه عـــلى أيـــة حال . الإنسان هو المصدر . والتطوير فى النفس البشرية ، وفى قدرات الإنسان يأخذ طريقاً مباشراً . وهذا أمر يُحمد لجروتفسكى ومساعدية ومتدربيه .

لكن .. وأمام هذا الجهد الجبار الذى مضى عليه اليوم أكثر من خمسة عقود من الزمان ، لم تنتشـــر نظرية المسرح الفقير فى سياسة المسرح العالمى . ما هى الأسباب يا تُرى ؟ فى اعتقادى أن مشـــكلة تطور معمـــــل جروتفسكـــى ووقوفها فى وضع (محلك سر) ، وفى إحجام عن اختراق خشـــبات المســـارح ، وبقائها قواعد تحريرية داخل دفّـــتى كتـــاب ، أو فى مبنى صغير هو مكان التدريب ، يعود إلى الأسباب الآتية :

١ ــــ أن تصميم النظرية لم يراع فكرة المسرح أو وظيفته فى الحياة .

٢ ــــ أن طبـــيعة المسرح ، والعمل الفنى فى المسرح يُلزم بالإنتاج الفنى أولاً ، ثم بتغيّر وتنوع هذا الإنـــتاج ثانياً . لا اعتراض على الدقة فى العمل والتدقيق فى كل المراحل الفنية أثناء إعداد العـــرض المسرحى . ففرقة الفنون الشعبية المصرية فى الستينيات ، أغلقت أبوابها لتدريبات شـــاقة بإشـــراف متخصص سوفّيتى لثلاث سنوات كاملة . وبذلك كانت البداية لها رائعة ومُنصفة . والسبب فى ذلك هو حاجة الفن بصفة جوهرية إلى الدقة وإلى الجودة العالية . وصحيح أيضاً ، أن ما يذكره جروتفسكى فى كتابه عن السنوات الطويلة لتدريبات معمله تسير نحو الدقة والإجادة . لكن المشكلة تبقى فى تحديدات تقيم سوراً حديدياً حول المعمل . وأقصد بالسور الحديدى انفصاله عن الجماهير . فالمسرح إلى جانب النظرية فيه ، هو جانب تطبيقى متلاحم مع أنفاس النظارة ، كما يذكر جروتفسكى نفسه .

٣ ــ خطأ فى تصور المعمل نفسه . وفى إعداد المتدرب الممثل . حيث يذكر صاحب المعمل فى كتابه " يبدو لى أنه من الضرورى اتخاذ خطوات لتنظيم مدارس مسرحية ثانوية . الممثل يبدأ فى تعلم مهنته متأخراً ... إلخ . ص ٤٩ " .

فإذا كان جروتفسكى يعنى تعليم الممثلين القفز والحركة اللينة وقواعد فن الأكروبات والسيرك . فنحن معه فى هذا التصور وهذه الأمنية . ففنانو السيرك والباليه (وهو حركة خالصة أيضاً مع الموسيقى) والموسيقيون وبخاصة العازفين على الآلات الموسيقية ، يجب أن يبدءوا فى تدريب عضلات الأصابع واليدين والقدمين فى سن مبكرة ، تُكسبهم ليونة وخفة ورشاقة حركة . لكننا نختلف معه فى وجهة نظره بالنسبة لإعداد الممثل . فهو حتى فى المسرحيات المحدودة ذات الموضوعات الدينية والأسطورية عنده ينطق بالحوار . صحيح أنه ــ بحسب منهج جروتفسكى ــ يجب أن يتخلص من ذاته . لكنه ــ تطبيقاً ــ يكون تخلصاً من الباطن فى ظل نفس الحوار الذى يبقى هو عامل الاتصال بين الممثل مبكراً عنده ، وواحد من الجماهير المائة التى سُمح لها بالدخول فى العرض المسرحى الواحد للمعمل . فإذا ما أعددنا الممثل مبكراً . فماذا تكون النتيجة ؟

لا أذكر حادثة شخصية لى . ولكنى أستخلص من حالتى قاعدة عامة فى فن الممثل . دخلت إلى معهد التمثيل عام ١٩٤٦ م وكنت آنذاك فى الخامسة عشرة من عمرى ، ومع ذلك فقد كانت محاضرات الراحل أستاذى زكى طليمات كالطلاسم بالنسبة لسنى وعمرى وطبيعة المرحلة ، وبخاصة مادة التمثيل . وإذن فكيف يمكن لطالب فى مرحلة المراهقة ــ وسط طبيعة فسيولوجية خاصة ــ تبنى وتُطوّر وتُكوّن شخصيته ، أن يعرف أو يتلمس ولو بدرجة طفيفة جداً ، الانفعالات بآلاف أنواعها ، وتحديد تونات الأصوات ، وقواعد التنفس الرائعة حقاً ، والتى يذكرها الأستاذ فى منهجه وأستطيع أن أؤكد فى صراحة العلم ، بأن كثيراً من أكاديميات الفنون فى العالم المعاصر لا تصل إلى ما وصل إليه جروتفسكى فى تحليله لباب التنفس فى كتابه . ومعهد الفنون المسرحية المصرى الذى أعمل فيه لا تكتمل فيه كل الجوهريات التى نص عليها جروتفسكى فى منهجه القيمّ . وإذن فأليس من حقنا بعد ذلك أن نختلف معه فى درجة استيعاب الشباب لمثل هذه القواعد ؟

٤ ــ التكرار فى مضمون عروض المعمل .

وأعنى عدة مسرحيات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة (راجع كتاب الأستاذ ص ٨) .

٥ ــ الإصـــرار فـــى درامات معمله على إبراز عنصر الافتضاحية EXHIBITIONISM أو الإظهاريــة . انحراف يتميز بنـــزوع إلى إظهار العورة . وإظهارية جروتفسكية فى نزعة إلى إظهار مقدراته وسلوكه بطريقة تلفت الأنظار إليه . وهو ما نراه كذلك فى المسرح الحديث عـــنـــد الفرنســـى چان چانييه JEAN GENÊT (٢٥ / ١٠ / ١٩٣٣ م) وبخاصة فى مسرحيته الخدم LES BONNES ١٩٤٧ م .

٦ ــ التناقضات الناشئة عـــن فكـــرة الممثل فى المنهج . وهى فى ظنى تقود الممثل إلى مقبرة تحت الأرض ، أو إلى ســـرداب للموتى CATACOMB يجد نفسه فيه معزولاً عن نفسه مرة ، وعن الجماهير مرة أخرى ، حيث ينمحى وينقطع حبل التوارد والتقارب ونقطة الالتقاء عند نقطة واحدة CONVERGENCY .

٧ ــ الإيمان بالأُخرويات ESCHATOLOGY . أى أنه يؤمن بالعبث والحساب . وهو ما تخلعه صفات وموضوعات الدرامات فى معمله جبراً .

وهـــو مـــا يقود إلى نشوء مشكلة عند المتفرج لديه . هل يبغى مسرح المعمل الوصول مع المشاهد إلى نقطة التطهير أو التطهّر وتنقية السريرة PURIFICATION ؟ وما هو الجديد فى ذلك منذ أرسطو ؟ أم هو يقصد تهدئة نفسه البشرية التائهة وسط متاهات العصر الحديث ؟ إذا كانت الإجابة بنعم ، فإننا نعتبر مسرح المعمل مسرحاً تراجيديا عصرياً يعمل بتطرفية راديكالية .

ومـــع كـــل تقديرى للأستاذ جرُوتفسكى ، فهل لى أن أنقل رأياً للمخرج المعاصر روچيه بلانشو . لا للاحتماء به .. ولكن لأحث المفتتنين به على البدء بإعمال عقولهم فى التفكير .

" لم يبتدع جروتفسكى جديداً فى المسرح العالمى ، أو فى حركـــة ســـيره ، وبخاصة فى فن التمثيل . إنه يجمع بالربط (الافتراض بالوسائل) . فإذا ما أردنا استعمال وسائله لأهداف أخـــرى ، لسقطت نظرية جرُوتفسكى من أعلا عليين . إن عظمة جروتفسكى تكمن فى أنه عـــثـــر على (نظام علامات) جديد يستند على علم المنطق . وهو بهذا النظام قد فتح بوابة

كـــبيرة تظـــل مغلقة أمام المسرح التقليدى . لذلك من الصعب استعمال ما توصّل إليه فى درامات باقية وخالدة فى تاريخ المسرح العالمى .

إن كـــل منهجه يرتكز على حذف (الكلمة حول الأدب) . وقوْل جروتقسكى أن رجال المســـرح لا يعرفون المسرح قول مشكوك فى صحته حينما ذكر إن مهمة المسرح ليست فى كلمـــته الأدبية وهو قول مردود عليه فى الحال . بأن جروتقسكـــى لا يـــرى ولا يعرف المواصفات الدقيقة ، ولا التخصص على صورة نوعية محددة فى المسرح . كما أنه قد غاب عـــنه جهـــاد الدرامـــين والمسرحيين منذ العصر اليونانى القديم عندما أبعدو المسرحية عن القصيدة الشعرية وعن الملاحم .

إن البطل عنده يمتلئ لؤماً ومكراً وبراعة . يُقدّم العلاقة الأبدية فى عروضه بين جلاد وضحية فى لغة جديدة لا تزيد عن كونها إعادة لإكسيد الثوريوم THORIA . وهو العنصر الفلزىّ الاشـــعاعى النشاط .. وفقط . وحتى الصراع اللفظى عند البطل يظهر مقضياً عليه ، بحكم الشكل الفيزيكى الذى يظهر به البطل أمامنا فى حلقة ضيقة جداً ومغلقة تماماً . وبهذا تضيق — مـــرة ثانية — حلقة التعامل بينه وبين بقية الشخصيات الأخرى . لتبقى حقيقة واحدة . شخصية تُعذب الشخصية الأخرى ، أو ما حولها من شخصيات .

إن الفلسفة التى تكمن فى خلفية مسرح جروتقسكى ، فلسفة قديمة غير جديدة ، موروثة من عذابات درامات الماضى ، وهى ليست شكلاً وحيداً ، كما يدّعى جروتقسكى ، أو يُروّج له المعجبون به "[١٤] .

رابعاً : الانجليز

إدوارد جوردون كريج

بيتر بروك



EDWRD GORDON CRAIG
ادوارد جوردون كريج

(١٦/١/١٨٧٢ـ٢٩/٧/١٩٦٦م)

مصمم ديكور ، ومخرج ، ومُنظِّر مسرحي انجليزى . ابن الممثلة الانجليزية الشهيرة إلين تيرى ELLEN TERRY . بدأ حياته الفنية فى المسرح كممثل عام ١٨٩٧ م . ثم تحوّل إلى الإخراج المســـرحى . ولمّا لم يُحقق أفكاره الفنية يهاجر عام ١٩٠٤ م إلى الخارج ، ليُخرج عدة مسرحيات قلـــيلة فى بـــلاد مخـــتلفة ، ويصمم الديكورات أحياناً لمسرحيات أخرى عند DUSE ، وبراهم BRAHM وستانســـلافسكـــى . آخر أعماله تصميماً وإخراجاً كانت عام ١٩٢٦ م (المدّعى بالعرش PRETENDER ــ لابسن) .. فى كوبنهاجن .

تقوم نظريته فى المسرح على أن الكلمة تخنق المسرح . باعتبار أن المسرح فنٌ بصرى . ابتدع فكـــــرة ÜBER-MARIONETT للحد من أهواء الممثلين الخاصة وحياتهم الذاتية التى تُفسد الشخصـــية المســـرحية التى يقومون بأدائها . رفض الإخراج مرات ومرات على أساليب المسرح العتيقة . انطلق فى فكر الممثل من فلسفة فريدريش نيتشه FRIEDRICH NITZSCHE المعروفة بالإنسان الكامل ÜBERMENSCH والتى تقول بأنه ينبغى على القيم التى نُضيفها على الحياة أن تعمـــل على السمو بمستوى الإنسانية للوصول إلى خلق نوع جديد . وقد أراد كريج تحقيق هذا النوع فى المؤسسة المسرحية .

أهم أعماله النظرية التى تركها :

1 – GORDON CRAIG'S BOOK OF PENNY TOYS – LONDON, 1899 .

2 – BOOKPLATES – LONDON , 1900 .

3 – THE ART OF THE THEATRE – LONDON , 1905 .

4 – ON THE ART OF THE THEATRE – LONDON , 1911 .

5 – TOWARDS A NEW THEATRE – LONDON , 1913 .

6 – A LIVING THEATRE – FLORENCE (FIRENZE) , 1913 .

7 – THE THEATRE ADVANCING – BOSTON , 1919 .

8 – PUPPETS AND POETS – LONDON , 1921 .

9 – SCENE – OXFORD , 1923 .

10 – WOODCUTS AND SOME WORDS – LONDON , 1924 .

11 – BOOKS AND THEATRES – LONDON , 1925 .

12 – NOTHING OR THE BOOKPLATE – LONDON, 1925 .

13 – HAMLET – WEIMAR , 1929 .

14 – HENRY IRVING- LONDON , 1930 .

15 – A PRODUCTION – 1926 . OXFORD , 1930

16 – FOURTEEN NOTES – SEATTLE , 1931 .

17 – ELLEN TERRY AND HER SECRET SELF – LONDON , 1931 .

18 – INDEX TO THE STORY OF MY DAYS – LONDON, 1957 .

أولاً : كريج ممثلاً ومخرجاً مسرحياً

فى كتابه الثالث بعنوان (فن المسرح THE ART OF THEATRE) تظهر من الوهلة الأولى جديـــة جوردون كريج ، حين يذكر .. " أقول بأن مسرح المستقبل سيحتاج فى إبداعه إلى تعزيـــز ثلاثـــة عناصر . الحدث ، صورة خشبة المسرح ، الصوت فى المسرح . وأعنى بالحدث ، الحركـــة والـــرقص والنـــثر والشعر . وأفهم فى صورة خشبة المسرح ، كل ما يقع على العين فى المسرح .. الإضاءة ، والأزياء والديكور المسرحى . وعندما أذكر الصوت فى المسرح ، فإننى أعنى الكلمة المُلحنّة والملقاة غناءاً ، وكذا الكلمة المقروءة ، بكل الفروق بينهما " [1] .

يُحـــدد كريج فى هذه الرسالة الفنية مذهبه فى المسرح ، الذى هجره بعد فترة وجيزة من حـــياته الطويلة . عاش ٩٤ عاماً ، ومثّل أمام الملكة فكتـــوريا ملكة بريطانيا ، ولحق وعاش عصر الفضاء وغزوه . ومع أنه ظل أربعة عقود كاملة من حياته الأخيرة بعيداً عن خشبة المسرح ، فلم تكن له أية علاقات مباشرة فى التصميم أو الإخراج ، إلا أن ماخططه ولم يتحقق التنفيذ فيه ، يظل علامـــات قويـــة على أصول الفكر المسرحى ، الذى عجز عصره عن تنفيذه وتحقيقه لصالح تقدّم المسرح وتطوره . لعل أحسن تعبير عن كريج ، هذا التعبير الذى أطلقه جان لوى بارو .. "كريج ، كالبحر العميق ، لا يمكن قياسه أو الوصول إلى قراره "[2] .

تلعب النشأة عند كريج دوراً هاماً فى حياته ومصيره . أمه السيدة إلين تيرى إحدى البطلات الشهيرات فى مسرح الليسيوم .LYCEUM TH فى لندن . لم يُحب كريج المدرسة كثيراً . لكنه كان يذهب مع أمه إلى المسرح .. العضوة البارزة فى مسرح السير هنرى إرفنج SIR HENRY IRVING (٦ / ٢ / ١٨٣٨ ــ ١٣ / ١٠ / ١٩٠٥ م) . بدأ كريج يرتاد المسرح الانجليزى وهــو فى ســن السادسة من عمره . أحياناً ما كان يمثل (صامتاً) مع الماثلين من الكومبارس على المسرح .

ويعترف كريج بأنه قد عرف الميلودراما من العروض التى شاهدها وهو فى سن الثامنة . " فى عام ١٨٧٨ م صعدتُ على المسرح لأول مرة فى حياتى مع والدتى فى مسرحية أوليفيا OLIVIA فى مســرح البلاط القديم .OLD COURT TH فى ميدان سلون SLOANE SQUARE . مثلتُ فى الفصل الأول من المسرحية دور ولــد فــلاح بين الفلاحين فى القرية . كان عمرى ست سنوات " [٣] .

يتضــح تأثير الممثل هنرى إرفنج على كريج . ففى حياة كريج علامات جادة مأخوذة من جديــة إرفنج فى المسرح ، عندما كان ممثلاً ناجحاً أو مديراً مسرحياً رائداً بعد ذلك . وهو التأثير الأول فى حياة جوردون كريج . وهو ما يُشير إليه كريج نفسه فى كتابه عن الفن المسرحى . لقد ترك إرفنج بصماته الفنية فى المسرح على الحياة الثقافية والمسرحية فى نهايات القرن التاسع عشر ، بعد صراع عنيف لإثبات حيوية مسرحه . لم يصل إلى ما وصل إليه فى سهولة . ولعله أول الممثلين الانجليز فى عصره الذين اهتموا بالدراسة والتفكير والتأمــل فى الــدور المســرحى ، وتوجيــه العقــل توجيــهاً إبداعياً عقلانياً INTELLECTUAL . هذا التيار العقلانى الذى انتشر بفعل أفكار إرفنج فى المسرح الانجليزى كله . ولم يكن صُدفه أن يُنعَمَ عليه بلقب (السير ,SIR) فى عام ١٨٩٥ م . لــيس فقــط مــن أجــل أدواره المسرحيــة الرائعة التى قدمها (هملت ، ريشيليو RICHELIEU ، بيكــت) ، ولكــن بصفة خاصة لنجاحه فى تكوين فرقة مسرحية تقف على مستوى فنى عال فى الفنون المسرحية .

١ ـ مرحلة الأدوار المسرحية .

فى ١٤ يناير ١٨٨٥ م يمثل كريج لأول مرة دوراً ذا قيمة . كان عمره ثلاثة عشر عاماً . دور بستانى صغـــير فى مسرحية يوجـــين أرام EUGEN ARAM ، قدمتها فرقة أمريكية زائرة لبريطانيا .

فى عام ١٨٨٩ م يتسلم أول عقد للعمل كممثل محترف فى المسرح الانجليزى . ليمثل دور الفتى الجميل فى مسرحية (القلب الميّت ـــ ٢٨ سبتمبر ١٨٨٩ م) . يحقق كريج نجاحاً باهراً فى الدور . وتُمثّل المسرحية يومياً على المسرح فى ١٨٥ عرضاً . هذه المرحلة الأولى فى حياة ادوارد جوردون كريج فى المسرح ، هى منطلق فكره المتأخر فى الإصلاح . إنه يفلسف مهنة الممثل .. إلى حركة ، مايم ، همهمات . ويكتشف النظم والمناهج من الالتصاق بالمسرح . يبحث عن نظام لعمال خشبـــة المســـرح ، وغـــير ذلك مـــن اهتمامات بالمهنة الشاقة . وهو يفكر فى المعمار ، وفى فنون الموســـيقى . فى رأيه أنهما يلعبان دوراً جاداً وخطيراً فى العرض المسرحى . (وأليست هذه الأفكار هى نفس أفكاره مستقبلاً ؟) .

ومـــع أن كريج التحق بالمدرسة العليا فى BRADFIELD ، ثم تركها إلى المدرسة العليا فى HEIDELBERG إلا أنه لم يأنس للدراسة التقليدية . تعلم من الطبيعة الألمانية كما يذكر ، من مناظر الأنهار ومن صور المرتفعات والتلال والهضبات والروابى (لاحظ تصميمات ديكوراته المتسعة الفضاء) .

يصبح حب الاستطلاع عنده للمسرح فقط . بدءًا من عام ١٨٩٤ م يأخذ كريج الفرص الكـــبيرة لأدوار البطولة فى مسرحيات شيكسبـــير . يمثل دور (روميو) فى سبتمبر ١٨٩٤ م فى الثالث من شهر سبتمبر ، وفى اليوم التالى الرابع من سبتمبر ١٨٩٤ م يمثل دور (هملت) . ويُعيد بعد ذلك فى عام ١٨٩٧ م تمثيـــل دور (هملـــت) لثمان مـــرات فـــى مســـرح الأوليمبيك OLYMPIC TH. فى لندن . يرفض دوراً يقترحه عليه الدرامـــى جـــورج برناردشو فى إحدى مســـرحياته ، لكنه ـــ وقد عرف مذاق الكلاسيكيات فى المسرح ، وروعتها فى الدور التمثيلى ـــ يرفض عرض برناردشو ويتابع تمثيل الكلاسيكيات .

٢ - الممثل من وجهة نظر كريج

هـــو رجل عالى المقام HIGH - CLASS ، عالى النوع الإنسانى HIGH QUALITY . شخصية تحمل سماحة النفس ، تفيض بالسخاء والجود GENEROSITY ، وبها كثير من التعاونية COMRADESHIP . تتعاون مع الغير فى العمل المسرحى بحب وسعـــادة لتنشر روح التعاون بالحـــب بـــين أرجاء وجنبات المسرح . ممثل يساعد الأدوار الصغيرة ومُمثليها بالنصيحة الصادقة للهواة وغير المكتملين فنياً . شخص دائم الحديث عن عمله المهنى (المسرح أو التمثيل) . مزاجه دائـــم التغيّر والتلوّن ، سواء كان بطلاً فى المسرحية أو يمثل دوراً هامشياً فى الأحداث . شخصية يـــرن صوتهـــا ناصعـــاً مجلجلاً ليـــثير الانتباه إليه . ممثل يعرف عن مهنته كل صغيرة وكبيرة بلا ادّعـــاءات . شخصية لا تعرف الأنانية على خشبة المسرح لكنها تعى وتفهم أن هناك شخصيات غيره ، لها نفس حقوقه من الزمن على خشبة المسرح . ممثل يعرف أن هناك أصنافاً من الضحكات وأنواعاً عديدة من القهقهات غير التعبير المُمل (ها ها ها !!) . إن كل ممثل فى المسرح مطالب بأن يعـــرف الحساب الرياضى للحظات على الخشبة ، باعتبار أن العمل المسرحى نظام مُبرمج من عدة جداول تُسهّل إجراء الحساب . والممثل الذى لا يعى ذلك ، فهو نصف ممثل فى قاموس المهنة . إن الطبـــيعة فى المســـرح لا ترزق الممثلين . لكن الفن يولد من واقع الإبداع الذى يطرحه الممثلون بأنفســـهم . إن هذا الإبداع فى حاجة إلى قوة إنسانية خارقة تتمتع بالفهم والعقلانية ، إلى جانب صدق الانفعالات والأحاسيس فى الدور المسرحى . وإذن ، فلا يكفى أن يُقدّم ممثل دور (عطيل) عند شيكسبـــير عامل الغيرة وفقط . إن عليه أن يحتمل — إلى جانب ما يعانيه فى الدور — أشياء كثيرة غير مُرضية له من عوامل الطبيعة . وهذا هو الثراء فى فن التمثيل . حاجة إلى قوة التخيل ، وقوة التذكّر ، ضبط للسلوك المهـــنى . مـــاذا يُقدم ؟ وماذا يحفظ فى جعبته ويؤخر ؟ وكلما كان الممـــثل مرتـــبطاً بقوة المهنة فهماً وتذكراً وخيالاً وعقلانياً ، كلما بَعُد عن ذاته وغاص فى سلوك وعلاقات الدور الذى يقوم به . وكلما حافظ على زملائه على خشبة المسرح لأنه يُقدّر حينئذ ، ما معـــنى الـــتفانى فى الدور المسرحى ، واحترام الحدود ، والالتزام بواجبات المهنة ، والظهور بمظهر الشخصية عاليـــة المقـــام عالـــية النوع الإنسانى حقيقة . إن الممثل الكامل هو القادر على إرسال رموزه ، ومجازاته ، واستعاراته عبر قدراته وكفاءته الفنية ، فى دور محدد إلى المتفرجين . فعطيل أو

ممـــثل دوره ليس فى حاجة إلى السُّعْر أو النَّوْبة أو الجنون المؤقت . ولا إلى الهياج والهذيان والهجوم العنيف ، أو تحريك عينيه يميناً ويساراً . إنه فى حاجـــة حقيقية إلى آفاق عميقة لحل مشكلات دور (عطيل) بُغية إبراز (الغيرة) بطريقة عقلانية مؤثرة تحمل عناصر المنطق والتفكير ، وتكشف عن نفســـه وعالمه الداخلى المتمزق كإنسان فى الباطن . من الأهمية بمكان للممثل أن يُحس بكل ذلك ويُعَد نفسه لنقل هذه الصورة بأحاسيسها الدقيقة والراقية ، والبعيدة عن الابتذال فى مهنة التمثيل ، إلى شكل التخيل ، ليُحيل كل ذلك إلى (رمز) فنى يعكس أو يلقى على السطح بالمعاناة الخالصة فى شخصية عطيل .

هـــذا التكوين الصعب لشخصية الممثل العقلانى ، مدين للسير هنرى إرفنج — كما يذكر كـــريج — فهـــو صاحب الفكرة العميقة التى ترسم صورة هذا النوع من الممثلين النادرين . هذا الوجـــه الغائب عن المسرح وعن فن الإعداد للحالة ، بحيازة لوحات التصوير الزيتى ، والاطلاع على آلاف الصور والمصوّرات ، ومعرفة الرسومات وعصورها وملامح الزمن فيها ، وكل ما يمكن أن يُحصّله أو يطّلع عليه الممثل العقلانى . ليس فقط من أجل الحيازة ، وإلا لكان كجامعى الكتب فى مكتباقم المنـــزلية لهواية فارغة حمقاء دون مساسها بالقراءة والفهم والإدراك وجمع المعارف فى الحـــياة . إن الممـــثل الـــذى يحلم به كريج ، هو الذى (يقرأ) كل هذه اللوحات والرسومات والمعلومـــات والمصـــوّرات . والقـــراءة هنا تعبير مجازى ، بمعنى معرفتها أو التعرف عليها وعلى معانـــيهـــا . فالكـــلمة فى الفكـــر والفلســـفة تعـــنى وجـــوب تواجـــد عملـــية اتصـــال COMMUNICATION أى وجـــود معلومات مُبلّغة ، ورسالة شفوية تحمل تبادل الفكرات فى شبكة اتصالات بالاشارات والشفرات .

ووَجهُ الممثل هو عنصر التعبير الهام والمباشر فى هذا الاتصال . إن حركة الوجه لا تخرج من فراغ أو فى انفصال عن العقل ، وعن رقابته الشديدة المُحكمة . ولا يقف الأمر عند الوجه وحده فى مهـــنة الممثل . إن الحواس التى خلقها لها الله تُسخّر فى المهنة للتعبير الإنسانى . فالعيون والشفاه والأيدى والأصابع كلها تُمهّد وتساعد أية شخصية مسرحية على الانتصار فى تمثيل دورها .

هذه الأفكار الصادقة ، والواقعية حقاً فى فن الممثل ، يكتسب خبرها كريج من ثمان سنوات قضـــاها فى مهـــنة التمثيل . حتى يقتنع أن أفكاره بعيدة كثيراً عما هو قائم ومعمول به فى جنبات

المسارح الانجليزية فى عصره . وهو ما يُسبب له القلق .. هذا القلق الذى يسير به إلى طريق أكثر صعوبة وهو يحاول عن طريق فن الموسيقى حل معضلات الممثل ومشكلاته . فيضع ألحاناً لأشعار هاينه HEINE . هذا القلق النفسى فى رسالته التى حررها عام ١٨٩٦ م إلى أخته الكبرى إذ يذكر فيها .. " إننى أتمنى أن أموت فى هذه اللحظة . وكأن كل شىء فى حياتى يفشل رغم جهودى . يفشل العمل . وتفشل الأحاسيس ، وكذلك موقفى . لا أستطيع أن أبدأ نوتة موسيقية واحدة . عجزتُ عن كل شىء ــ جوردون كريج "[٤].

٢ ـ طريق الإخراج المسرحي

كيف تحوّل جوردون كريج إلى الإخراج للمسرح ؟

يُقدم التاريخ المسرحى عدة أسباب جوهرية ، نقلت فكر كريج إلى مهنة الإخراج ، بعد مزاولته للتمثيل على مدى أربعة عشر عاماً (١٨٨٥ ــ ١٨٩٧ م) . وهذه الأسباب هى :

أ ــ رغبة جوردون كريج ــ والتى وصل إليها من التزامه بفن الممثل ــ أن يمد هذا الإلتزام من الدور الواحد الذى يقوم به ، إلى بقية أدوار المسرحية فى المسرح . وكانت وظيفة أو مهنة المخرج المسرحى هى الوسيلة الوحيدة لتحقيق هذه الرغبة ، بدافع من تعميم فكرة الإصلاح المسرحي . والتى كانت عنده فى درو الإعداد والتكوين .

ب ــ التأثير الضخم والمؤثر الذى تركته على سطح الحياة المسرحية فى أوروبا فرقة الدوق مايننجن ، ومعالجتها لشكل خشبة المسرح ، والدقة فى أثرية الأزياء المسرحية ، والانضباط الشديد فى مشاهد المجاميع على خشبة المسرح . وهو سلوك إخراجى يتمتع بتعبير (الدقة والانضباط DESCIPLINE) الهاجس الداخلى فى نفس جوردون كريج ، والذى رافقه طوال حياته فى المسرح .

جـ ــ حرية الحركة الفكرية والفنية فى النهايات الأخيرة لسنوات القرن التاسع عشر الميلادى . وقد ظهرت هذه الحرية فى آراء التحمس للمذهب الطبيعى ، فى مواجهة آراء تعادى نفس المذهب وتدينه . وهذه وتلك كانت تمس حالة ومستقبل المسرح فى ظل التيار الطبيعى الذى فجّره إعلان أميل زولا ÉMILE ZOLA (٢ / ٤ / ١٨٤٠ ــ ٢٩ / ٩ / ١٩٠٢ م)

يحمل نظرته الفنية في المسرح عام ١٨٨١ م بعنوان (الطبيعية فى المسرح LE NATURALISME AU THÉÂTRE) .

د — التأثير الذى خلّفه — ولفترة طويلة — مسرح أندريا أنطوان (المسرح الحر THÉÂTRE LIBRE) من ناحية ، وصعود مسرحية هاوبتمان (النساجون) على خشبة المسرح كنموذج حى للمسرح الطبيعى من ناحية أخرى .

هـ — وسط حرية العصر ، محاولة التعامل فى المسرح مع الآداب الرمزية التى وجدت صدى جيداً فى نفوس الجماهير .

و — حالة المسرح الجامدة وسط كل هذه الامدادات العصرية فى الحياة . فلم تكن هناك أية دعوة فى المسرح للخروج من براثن الروتينية أو الانطلاق إلى ساحة رحبة . الأمر الذى قوّى من عصب المسارح التجارية الخاصة . وقد ساعد ذلك على إفساد حال المسرح بطريقة أو بأخرى .

ز — إصابة المهنة المسرحية بالكثير من النقص وعدم الالتزام ، وفقدان الجدية والاتقان . اجتهاد فردى فى كل مسرحية ، وغياب الخطة لتطوير للفن المسرحى برمته .

وكان المسرح الانجليزى قد وقع فى براثن الطبيعية حتى قبل عصر المسرحى الألمانى ماينينجن .

ح — حين العودة إلى تجربة الإخراج المسرحى القديمة ، والتى كان كريج قدم قام بها فى عام ١٨٩٣ م كحقل تجريب عندما أخرج فى UXBRIDGE (أكس بريدج) فى ١٣ ديسمبر ١٨٩٣ م مسرحية الفرنسى ألفريد دى موسيه ALFRED DE MUSSET (١١ / ١٢ / ١٨١٠ — ٢ / ٥ / ١٨٥٧ م) لا يمكن اللعب بالحب " ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR — كتبها عام ١٨٣٤ م . والتى لعب فيها كريج أيام احترافه التمثيل دور CAMILLE . ولم يكن (إخراج) كريج فى هذه التجربة إخراجاً بالمعنى العلمى للكلمة أو المهنة . فلم يكن أكثر من تحريك للممثلين يميناً ويساراً ، وأحياناً الحفاظ على الايقاعات . بما لا يُمثلّ المخرج الكبير جوردون كريج .

مرحلة مبكرة جداً وجب الإشارة إليها حرصاً على الأمانة العلمية . ولم يترك العرض أى تأثير هام بطبيعة الحال .

وفى عـــام ١٨٩٧ م يُعـــيد كـــريج نفـــس التجربة العادية فى يناير فى مدينة كرويدون CROYDON على بُعد عشرة كيلو مترات مـــن العاصمـــة لندن ، فيُخـــرج لفرقـــة صغيرة دراما THE NEW MAGDALÉNA فى بيسلى PAISLEY .

٤ - فكرجوردن كريج فى الإخراج المسرحى .

لا تحـــتاج أية فكرة فى العالم لتحقيقها إلا للفكر ذاته . وحتى فى الفكر المسرحى ، فالأمر لا يختلف كثيراً . جوردون كريج بلا مال ، ولا مكان مسرحى ، ولا فرقة مسرحية ، يبدأ هذا الفكر الـــنابع من العقل وحده وبالتعاون مع عقل فنى آخر ، هو عقل الفنان MARTIN FALLAS SHAW مارتن شو . فى شهر يوليو ١٨٩٧ م يتقابل كريج مع الموسيقى شو . كان كريج يقدم عرضـــاً مسرحياً فى ساوس وولد SOUTHWOLD فى جنوب انجلترا . ثم يتقابلان معاً مرة ثانية عـــام ١٨٩٩ م . الموسيقى مشغول بموسيقى PASSION آلام المسيـــح لبـــاخ BACH وألحان الانجيل ، وكريج مشغـــول هو الآخر بفكر التجديد فى المسرح . ويتم الاتفاق على إخراج أوبرا (ديـــدو وإينياس DIDO AND AENEAS للشاعر الانجليزى هـــ . بيرسل H. PURCELL أحـــد أكبر الشعراء الانجليز فى القرن السابع عشر الميلادى . وبنفس تعبير THUNDER الوعيد الصاخب ، الذى التزمه كريج فى حياته من ميلاده وحتى وفاته ، تدخل الفكرة المشتركة إلى حيّز التنفيذ . " أعرف هذا الوعيد ، وهذا هو المهم " ـــ كريج .

تبدأ مباحثات إخراج العمل فى هامبستد HAMPSTEAD لإخراج الأوبرا . بلا مال ، ولا مسرح للعمل عليه ، ولا فرقة مسرحية . لكن بالفكرة الفنية التى لا تعرف إلا الوعيد الصاخب . وكانت الفكرة الفنية هى البحث العلمى فى الفن . أى العودة إلى المصادر وأمهات المراجع والكتب التى تحدثت عن هنرى بيرسل . وكانت المصادر تذكر :

" عرض أوبرالى . فى مدرسة المستر يوزياس برست MR. JOSIAS PRIEST . فى مدينة شلســـى CHELSEY . كـــاتب الحـــوار المستر نات تيت MR. NAT TATE . ألحان هنرى برسيل . تجرى أحداث الأوبرا عام ١٦٨٠ م " .

يشير جوردون كريج فى مذكراته أن الأعمال الانجليزية لم تكن تأخذ طريقها إلى المسرح فـــى تلك الفترة . ولم تتواجد فى الكوفنت جاردن COVENT GARDEN إلا الأعمال الألمانية والفرنسية والإيطالية . لم يصعـــد هانـــدل HÄNDEL ، إلا نادراً . فإذا أراد الواحد أن يستمع إلى موسيقى عذبة جادة ، فما كان عليه إلا الذهاب إلـــى QUEEN'S HALL ، أو إلى إحدى الكنائس للاستماع إلى الموسيقى العذبة . وعادة ـــ ولعدم وجود برنامج فى الكنائس ـــ فقد كان من الصعب التعّرف على المؤلف الموسيقى الذى وضع الموسيقى .

وفى عـــرض الأوبرا (بيرسل ـــ شو ـــ كريـــج) تحـــدد مكان المسرح بالقاعة الكبيرة فى الكونسرفتوار والفرقة بممثليْن اثنين لا أكثر من المحترفين ، والباقى من هواة المسرح الجادين .

وقد أدى الكشف عن قاعة الكونسرفتوار هذه على يد كريج أن صارت مسرح الإمباسى بعد ذلك . EMBASSY TH. فى هامبستد . وخرج العرض الأوبرالى بالشروط الفنية التالية :

١ ـــ اتساع فى مقدمة خشبة المسرح (البروسينيوم PROSCENIUM) FORE-STAGE .
بما كان غير مألوف على أعين النظارة بعرائض JOIST ما بين ستة وثمانية .

٢ ـــ تشكيل فى الفراغ المسرحى . وحواجز مُشبكّة . وأعمدة تصل إلى السقف . وستار أزرق فى المؤخرة بنظام يعكس الأفق HORISON فى خلفية خشبة المسرح .

٣ ـــ لا استعمال للكواليس التقليدية ، ولا للسوفيتا ، ولا لأنوار الحافة . حاول كريج أن ينسى كل المستعملات التقنية فى المسرح .

٤ ـــ الإصـــرار عـــلى الإشعار بميدان الأحداث فى نظرة الممثلين والمغنين فى الأوبرا . (عودة إلى ميدان الأحداث فى المسرحيات اليونانية والرومانية القديمة من تحطيم كل شىء لخدمة مكان الحدث على الأرض والسماء من أعلا) .

٥ ـــ تدريبات لستة شهور كاملة .

٦ ـــ بدأ العرض الأول فى ١٧ مايو ١٩٠٠ م . وتكلف إعداد الأوبرا ٣٧٩ جنيهاً استرلينياً .

٧ ـــ لم يتقاضـــى مـــارتن شو ، ولا جوردون كريج شلناً واحداً من الدخل المادى . خسرا جنيهاً واحدا فقط هو الفرق بين المصروفات وإيراد شباك التذاكر .

وتمتدح الصحافة الانجليزية العرض الأوبرالى . كما نلمح فى مقال REVIEW OF THE WEEK (إســتعراض الأسبوع) والتى تشير إلى الجديد فى الديكور والأزياء وتصميم الإضاءة المسرحية بالأنوار الصادرة ، وظلال هذه الأنوار وعلاقة الاستعمال بينهما بالتأثير المتضاد بين النور والشكل .

وعندما يُعاد العرض الأوبرالى بعد ذلك فى عام ١٩٠١ م ، فإنه يؤكد بعد عام من العرض الافتــتاحى الأول ، الفكر الفنى الذى حمّله وضمّنه كريج العرض " كصوت مسرحى جديد يدق على باب المسرح العالمى " ، بحسب تعبير الناقد البريطانى والتركرين WALTER CRANE [٥] .

وأمام هذا النجاح الذى أحرزه شو ، كريج ، يتعاون الفنانان مرة ثانية عام ١٩٠٢ م . ففى ١٠ مارس يرفع الستار لأول مرة على رائعة موسيقى هاندل وتأليف جون جاى JOHN GAY أوبرا ACIS AND GALATHEA ، ويتابع كريج العمل الفنى بين التصميم والإخراج .

ثانياً : المُصلح المسرحى

نســتطيع أن نقــول إن جهود جوردون كريج المتمثلة فى انتاجه العبقرى القليل فى الحياة المسرحية ، تضعه فى مصاف المصلحين القلائل فى تاريخ المسرح العالمى . اعترض كريج — وبكل قوة وعنف وعناد — على المسرح الانجليزى الذى مثّــل عصره . ولم يتفاعــل إلا مــع فكــره التجديدى ، حتى وإن لم يُكتب لهذا الفكر الانتشار والتوسع . وباسم (المسرح) !! ولم تكن هذه الــترهات ســوى حوار ضعيف ركيك ، وأشكال تقليدية فى الديكور على خشبة المسرح بفنون تطبيقية مسكينة ، وممثلين يقدمون فناً تمثيلياً ناقصاً غير مكتمل البنية . حلل كريج موقف الضعف فى المســرح الانجليزى ، وعرف أسس مشكلاته وعرف أيضاً أنه لا فرار من الاعتراف بالضعف ، وفقــدان الأمــل فى الإصلاح . فالتيار الفاسد فى جنبات المسارح كان أقوى من جهوده الذاتية المخلصـــة . ولذلك قرر الهجرة بعيداً عن مسرح بريطانيا . لم يكن هجره لمسارح انجلترا نوبة من النوبات أو مغامرة مفاجئة . حسب كريج حساباته ، فكّر بواقعية محايدة . فلم يجد فى جعبته أكثر مـــن الخســـرة . بعـــيداً عن تقليد المسرح تقليداً أعمى للطبيعية . وبُعداً عن أفكار مسكينة من المسرحيين ، تقف فى عجز أمام أفكاره الاصلاحية فى المسرح .

وكمـــا سبق أن قرر فى عام ١٨٩٧ م عدم الوقوف كممثل على خشبة المسرح . فإنه يقرر — وبمحض اختياره — عام ١٩٠٣ م عدم الإخراج فى بريطانيا . ولم يكن القرار سهلاً .

لم تكن حالته المالية طيبة . أمه تُرسل له ثلاث جنيهات اسبوعياً ، وهى الممثلة الشهيرة ، حتى يعـــتمد عـــلى نفسه . وهو قد تزوج عام ١٨٩٣ م من MAY GIBSON التى جاءت له بأربعة أطفال . ثم عاشر ELENA MEO وجاءت له بطفلين .

كـــان لا يعبأ بالنساء قدر اهتمامه بنفسه ، وبتحقيق أفكاره ، حتى عن طريق اعتناق الهواية المســـرحية مـــن جديد وبخاصة فى فنون الجرافيك GRAPHIC كالتصوير والزخرفة التى أكسبتْه شهرة واسعة فى أوروبا . مع أنه لم يذهب إلى أى مدرسة فنية جميلة أو تطبيقية . وباعترافه أنه يجهل التصـــوير والرســـم . لكـــنه يديـــن بتعلّمـــه إلى الأستاذين WILLIAM NICHOLSON ، STEPHEN HAWEIS . وهو ما يَسّر عليه بعض المال . ومن المسرح ، ومن الجلوس على بابه الخلفـــى كـــان يرسم (الرسمة) ، وسرعان ما يبيعها فيمتلئ جيبه بالمال " وبلا متاعب مع الممثلين ومشـــكلاتهم كنـــت أحقق الفكرة التى تنبت فى رأسى "[٦] . رَسَم صوراً زيتية لكبار الممثلين .. لارفنج ، ولأمه إلن تيرى ، ساره برنار ممثله فرنسا الشهيرة ، ولمديرى المسارح .

من يناير ١٨٩٨ م يبدأ فى إصدار مجلة (الصفحة) THE PAGE التى تُتيح له الكتابة عن شخصيات مسرحية كثيرة ، وسرعان ما يرن صدى المجلة فى بلچيكا وإيطاليا . وأسعد كريج جداً أن تتقـــبل لندن منه هذا الجهد القريب من المسرح بكل السعادة والاهتمام . وهو ما لم ينجح فيه كثيراً فى ميدان المسرح .

١ـ دعوة ڤايمر WEIMER .

مـــع أن كـــريج قد تلقى دعوات كثيرة لزيارة أوروبا . فإن دعوة النبيل هاينريخ كاسلر HEINRICH KESSLER أحـــد الدبلوماسيين فى مدينة ڤايمر كانت السبب فى تصميم كريج لمناظر مسرحية ڤينيسيا المُصانة VENICE PRESERUED OR A PLOT DISCOVERED، الـــتى كتبها الكاتب الانجليزى توماس أوتواى [٧] THOMAS OTWAY عام ١٦٨٢ م بفضل دعـــوة مـــن المخرج الألمانى أوتّو براهم OTTO BRAHM للمســـرح الألمانـــى فـــى برلـــين DEUTSCHES THEATER . وتكون لدعوة ڤايمر الفضل فى أن يتعرف جوردون كريج على

حقـــيقة المســـرح الألمانى ، والذى كان أكثر جدية من المسرح الانجليزى الذى هجره كريج . بل وأكـــثر وفـــاءً لكثير من الدراميين والمسرحيين . كان المسرح الألمانى يحمل التبجيل والوقار لباخ وجوته ، وشيللر وكانط وبيتهوفن . وكلهم عباقرة ألمان فى الموسيقى والدراما والشعر والفلسفة .. أى فى الفكر والثقافة .

تـــؤثـــر دعـــوة فايمـــر أيمـــا تأثـــير . فيلتصق كـــريج بالمعمـــارى الألمانى جوتفريد سمبر GOTTFRIED SEMPER الـــذى يُـــلهمه كـــثيراً من الأفكار التى حققها كريج مؤخراً فى تصـــميمات خشـــبة المسرح . وبخاصة الجزء الرابع من كتاب سمبر (المعمار) والذى كان يبحث بصفة خاصة فى المعمار المسرحى . وقد فتح هذا الجزء الرابع شهية كريج على المعمار العالمى . فقرأ كتب النمساوى المعمارى جوزيف هوفمان JOSEF HOFFMANN والمعمارى البلجيكى هنرى فـــان دى فلـــد HENRY VAN DE VELDE . واستطاع أن يربط نفسه بحركة الفن الجديد ART NOUVEAU فى تصميم مناظره على خشبة المسرح . ولا عجب فى ذلك فقد كانت مدينة فايمر آنذاك مركزاً عالمياً من مراكز الثقافة والمسرح .

وفى ألمانـــيا يضـــع جوردون كريج تصميمات للديكورات المسرحية لدرامات (مكبث ــ شيكسبـــير ، العاصفـــة لشيكسبـــير أيضاً ، قيصر وكليـــوباترا ــ جـــورج برناردشو) ، بعد مباحاثات فنية مع المخرج النمساوى ماكس راينهاردت . لكنها تبقى تصميمات رائعة فى التاريخ المسرحى ، رغم عدم صعودها إلى خشبة المسرح بسبب عدم تقديم العروض فى النهاية ، ورغم أن التاريخ يذكر أن راينهاردت قد أطلق يد جوردون كريج فى توجيه العلاقة بين الممثلين والديكور ، وفى الحـــركة المسرحية لهم ، لتحقيق وجهة نظر كريج فى المساحات والفراغات ، وعلاقتها بحركة الممثلين .

ويُعلل كريج المشكلة المسرحية فى التالى ..

" إن فـــن المسرح يعتمد على عدة فنون تُكوّن مظهره وسيماءه ASPECT . وهذا المظهر يتجـــلى فى فن التمثيل ، الديكور ، الأزياء ، الإضاءة ، أعمال الموائد ، الغناء ، الرقص .. وهكذا تباعاً . ومن البداية يجب فهم فكرة المسرح على أنها فكرة مكتملة إلى حد الكمال ، وليست فكرة

جزئية فى عملية الإصلاح . وهذا الاكتمال هو العلاقة بين الجزء فى أحد عناصر الفنون المشتركة فى العمل المسرحى وبين العمل المسرحى نفسه " (٨) .

وتفسير وجهة نظر كريج فى هذا المقام ، تعنى أن الإصلاح المسرحى هو عصر نهضة جديد بالنسبة للمسرح ذاته . وهذا الجديد منوط به تحرير الممثلين من الماضى الرتيب ، وإبداع الديكور والأزياء والإيقاع والكلمة المسرحية فى صورة مختلفة عما كانت سائدة به فى عصر (ما قبل النهضة) عصر انبلاج فجر العلم المسرحى الحديث . والوصول إلى هذه المرحلة الإصلاحية لا يكون بتقليد الطبيعة أو محاكاتها ، بل بالتمسك بإعادة العرض والنتاج الفنى على خشبة المسرح .

٢ ـ رحلة كريج إلى فلورنسا (فيرنزا) . FLORENCE (FIRENZE)

يصل كريج إلى فلورنسا فى عام ١٩٠٦ م ، فى محاولة لنشر تعاليمه الإصلاحية فى المسرح . وفى اعتماد على إحساس شخصى له بوجود من (يفهمون) المشكلة المسرحية من فنانين عرفهم قبلاً ، ومن مؤلفين موسيقيين للأوبرا والأوراتوريو ، ومن شعراء ناجين ، ومن دراميين موهوبين ، ومن فنانين تشكيليين شهد العالم بتقدمهم الفنى وابتكاراتهم العالمية . ومع ذلك فقد كان إحساسه سلبياً . مع أن الإيطاليين كما يقول كريج " جادّون ، مرهفو الإحساس ، يتعلمون ويجيدون المهنة فى صمت ، ويتكلمون قليلاً عما يعرفونه فى الفن " (٩) . ويقع تفكير كريج على مسرحيتين للنرويجى إبسن .. دراما (الأشباح) ، دراما (روزمرزهولم) ، باعتبارهما أقرب دراماته إلى نبذ الطبيعية . ويختار الثانية ليصمم لها الديكور المسرحى . وبينما كانت الطبيعية فى ذلك الوقت آيلة للسقوط رغم إشعاعية نشاطها وفاعليتها ، كان كريج يؤكد فى كل منهجه أن الفن ما هو إلا ابتكار وَبَوْحٌ ، وشىء يتكشّف للعيان طالما أنه شىء مثير للدهشة REVELATION .

وعلى هذه الصورة فى عصر نهضته الجديدة فى المسرح ، فإنه لم يعبأ بتاريخ الدراما . ولم يُلق بالا إلى القرن التاسع عشر الميلادى أو القرن العشرين حسبما عاش إبسن . ولم يضع فى الاعتبار تصميم المعمارى الذى بنى بيتاً أو حجرة فى القرن الماضى ــ عصر إبسن ــ ، ولم يهتم بالأثاث الذى كان يملأ حجرات بلاد الاسكندنافيا فى ذلك الوقت . فلم يكن إبسن يطلب كل هذه (الطبيعية الحرفية) . واتجه كريج بكل قواه إلى تحقيق صورة العصر الذى يرسم فيه ديكوراته ويصمم فيه مناظره بعيداً عن المتحفية والأثرية فى الفن المسرحى . متجهاً إلى الأساسيات فى

الإحساس والوجدان ، متبعاً نفس الأسلوب العصرى فى التفكير فى الأزياء ، رفى احترام للموضة ، وفى اختيار اللون ودلالاته ، وبخاصة اللونين الأحمر والرمادى وإبراز القمر وغير ذلك من دلالات .

يذكـــر المصمم الإيطالى أنريكو كورّادينى ENRICO CORRADINI أحد المتخصصين الذين شهدوا العرض المسرحى رزمرزهولم .. "تماماً كما لو أن خشبة المسرح قد استُبدلت بأخرى . اختفت الكواليس المعروفة . ارتفاعات معمارية شاهقة طالعت العيون ، ألوان خضراء وزرقاء لوّنت المكان . كل شيء بسيط . لكنه كان أشبـــه بالأسرار ، التى تقف فى حياة البطلين روزمر ورابيكا (REBECCA–ROSMER) وتُعقّد حياتهما . انعكاس أو مرآة للصورة النفسية الداخلية "[10].

ولا عجـــب أن يظهـــر تصميم الديكور على هذه الصورة ، وكريج كان لا يغادر المسرح ليعمل فى ورشة المناظر مع الرسامين والنجّارين ، وليحافظ على كل نقطة من نقاط العمل . وحينما انـــتقل العرض الناجح من مسرح البرجولا PERGOLA فى فلورنسا إلى مسرح نيزّا NIZZA ، ونظـــراً لضيق فتحة المسرح الأخير ، أُضطـــر مهندس الديكور إلى قطْع متر واحد من الارتفاع ، فسقطت نافذة من مكانها الأصلى قليلاً . الأمر الذى أثار كريج ثورة عارمة . بعدها اتجه كريج إلى كتابة نظرياته فى المناظر والإخراج المسرحى — فى كتبه المعروفة والمترجمة إلى اللغات الغربية — بدءاً مـــن عام ١٩٠٦ م . وفى إيطاليا يعكف كريج على دراسة أفكار المعمار الإيطالى سبستيانو سرليو SEBASTIANO SERLIO ويُمهّد فكره بعصر النهضة وأفكاره الطليعية .

٣ ـ الممثل .. العروسة الخشبية . ÜBERMARIONETT

تعبـــير سائـــد فـــى الأوساط الفنية فى المسرح عن جوردون كريج . وسيادة التعبير كما تعلمناها ، وكما تُرجمت بالعربيــــة فـــى دول العالم الثالث فيها كثير من الخطأ ومن عدم الأمانة . ولذلك وجب التصحيح .

لا يعتبر كريج الممثل عروسة خشبية كما هو شائع . لأنه بذلك يلغى كل ابتكار عند الممثل. وهـــو ما لا نعثر عليه فى منهج الرجل . بل إن هـــذه الفكـــرة الاستبداديـــة للممثلين والشائعة والسائدة عنه ، بعيدة كل البُعد عن فكر جوردون كريج . فما هى الحقيقة يا تُرى ؟

أولاً : أخذ كريج فكرة الـــ ÜBERMARIONETTE عن الممثل الهولنـــدى دى فـــوس DE VOS . وهو ما يؤكد أن الفكرة مع الممثلين وليست ضد الممثلين .

ثانياً : أن كــريج قــد صرح بأن فكرته تعتمد على أصل النموذج ÜBERMENSCH عند الفيــلســـــوف نيتشــه FRIEDRICH NIETZSCHE (١٥ / ١٠ / ١٨٤٤ ــ ٢٥ / ٨ / ١٩٠٠ م) يُصنّــف القامــوس الألمانــى ــ العــربى ، جــوتس شراجلــه GOTZ SCHREGLE , DEUTSCH ARABISCHES WORTERBUCH كلمة ÜBERMENSCH بــ (الإنسان الكامل ، جبار ، سوبرمان ، طاغية ، جهود جبارة) .

ويشير الدكتور عبد الرحمن بدوى فى الجزء الثانى مــن موسوعــة الفلسفــة تحــت عنوان (الإنسان الأعلى ــ عند نيتشه) إلى .. " أن الغاية من القيم التى نضعها للإنسانية ليست أن نُوفّر لها السعادة أو اللذة أو المنفعة أو ما شاكل هذه الغايات الهينة التافهة ....

وإنما ينبغى على هذه القيم التى نضعها أن تعمل على السمو بمستوى الإنسانية ، والارتقاء بها فى سُلم العلاء على الحياة ، حتى نصل إلى خلق نوع جديد ، لا أقول : من الإنسانية ، وإنما ممن هُم فوق الإنسانية . فالإنسان الحالى أو الإنسان عامة لا قيمة له فى ذاته ، وإنما قيمته هى فى أنه وسيلة إلى خلق هذا النوع الممتاز . ولهذا يقول زرادشت ، لسان حال نيتشه ، مخاطباً الشعب المتجمع .. (إنــى أدعوكم بدعوة الإنسان الأعلى . فإن الإنسان شيء يجب أن يُعلى عليه . فماذا عملتم من أجل الإعلاء عليه ؟ .

ما القرد بالنسبة إلى الإنسان ؟ أضحوكة وعار مؤلم . وهكذا يجب أيضاً أن يكون الإنسان بالنسبة إلى الإنسان الأعلى : أضحوكة وعاراً مؤلماً ..

الحــق أن الإنسان نهر نجس . ولابد للمرء أن يكون محيطاً ، كى يستطيع أن يضُم فى جوفه نهــراً نجســاً دون أن يتدنّس . فأنا أدعوكم بدعوة الإنسان الأعلى : فإنه هذا المحيط . فالغاية من الإنسانية إذاً هى خلق هذا الإنسان الأعلى . ومن أجل هذا كان لابد للقيم الجديدة التى نضعها أن تكون عاملة على إيجاد هذا النوع ، مُهيئة لظهوره .

وأول ما يُمهّد لوضع هذه القيم أن يكون الإنسان حُراً قد حطم كل القيود . وبدّد كل هذه الأوهــام الثقيلة الخطيرة التى أتت بها المذاهب الأخلاقية والدينية والفلسفية . ولم يعد يؤمن بالقيم التقليدية وإنما يُحلّق تحلقاً حراً ، دون خوف ولا وجَلَ ، فوق الناس والأخلاق والقوانين والتقويم التقليدى للأشياء ....كى تجنى من الوجود أسمى ما فيه ، عِش فى خطر "[11] .

وإذن ، فلم يكن كريج (ديكتاتورا) مع الممثلين كما يُشاع ويكتب عنه بلغتنا العربية أحياناً كـثيرة ، وبأن فشله فى الإخراج المسرحى يعود إلى القطيعـة بينه وبين الممثلين ، أو عدم فهمهم لبعضـهم الـبعض . من الطبيعى أن هناك أسباباً عدة قد أدت إلى انتشار هذه الصورة المُثلى عن جوردون كريج . لكن ضيقه الثابت تاريخياً بطبقة الممثلين ـ وبخاصة الممثلين الانجليز ـ كان يعود إلى أسـباب منطقـية وفنية ومهنية . كان الممثلون أيامه كحال ممثلينا فى المسرح العربى حالياً . بما يضيق به المخرج العربى الملتزم أمام سقطاتهم وهفواتهم ، بل وإهاناتهم للمهنة الشريفة التى يرتزقون منها ، ولا يبذلون جهداً حقيقياً فى إعلائها أو خلق نوع ممتاز منها على حد تعبير نيتشه .

وبتحلـيل فـن الممثل أيام جوردون كريج . فقد كان الممثلون يخضعون لرغبات شخصية وتطلعات منفعية من أدوارهم على المسرح . مثل الظهور أمام طبقة الحُكام والمسئولين ، وإرضائهم بالضحكات أو الترفيه على حساب الشخصية المسرحية . وكان المتدينون منهم يخلعون صوفية من ذواتهم على أدوارهم فى حرية مطلقة . ولعل تعبير الممثلة الشهيرة إلينورا دوسا ELEONORA DUSE آنـذاك " بأن إصلاح المسرح يتوقف على إبادة الممثلين والممثلات للتخلص من الطاعون الـذى أصـاب المسرح "[١٢] . خير دليل على ما نقول . وهو الأمر الذى جعل كريج يزعق بأن التمثـيل لـيس الفن المسرحى ، لا يمكن أن يكون أو يُنتج فناً مسرحياً خالصاً وحقيقياً . لأن ما يقدمونـه على الصورة التى كانت قائمة آنذاك ، لا يمكن أن تكون إبداعاً ، ولا تُوصّل إلى فكرة السمو بمستوى الإنسانية ، إن لم تكن تصل إلى الحط من مستوى الإنسانية .

إن الصُـدف فى فن الممثل مواقف فجائية عاصفة غير مُرتبة أو منظمة . وهى لذلك تفتقد المـنطق فى خـروجها أو ظهورها على المسرح . والبحث فى قاع الشخصية هو سبيل الابتعاد عن الصدف والتلقائية والحرية المنبوذة واسعة الأرجاع والأهواء .

وتعبير ÜBRMARIONETTE الذى استعمله كريج نفسه لم يكن يعنى المعانى اللفظية التى خـرج بها التعبير ، والتى فُسرت خطأ بأنه يريد أن يُحوّل الممثلين إلى عرائس خشبية ، يُمسك هو بتلابيب خيوطها ليُحركها كما يشاء وقتما يشاء . لكنها كانت تعنى أن يكف الممثلون عن غيّهم وحريـتهم وأمزجـتهم السـابق الإشـارة إليها ، لتحل محلها (شخصيات FIGURES) هى الشخصيات المسرحية المناسبة لكل مسرحية على حدة .

ومن زاوية أخرى ، فلم يكن كريج يأبه بالعرائس الخشبية وقتها . فكيف كان له أن يُحوّل ممثليه إلى عرائس مشابهة ؟ فالممثل عنده ، ممثل متوهج كالنار تحت خط الغرور والأنويّة . وبمعادلة نقول .. (+ نار ، – غرور)

ثالثاً : تجربة هملت فى موسكو

فى ٨ يناير ١٩١٢ م يُرفع الستار فى مسرح الفن بموسكو عن مسرحية شيكسبير (هملت) بإخراج وتصميم الديكور للانجليزى جوردون كريج . فما هى قصة دعوة كريج إلى روسيا ؟

تصل الممثلة إيزادورا دانكان ISADORA DUNCAN صديقة كريج القديمة للتمثيل فى موسكو . وتتقابل مع ستانسلافسكى فى مسرح الفن . ومع أن علاقتها بكريج كانت قد انقطعت منذ سنوات ، إلا أنها تذكر جهوده فى المسرح الانجليزى بكل الصدق الإنسانى للروس . وتُهدى السيدة أول كتاب لكريج — وكان قد ظهر مترجماً باللغة الألمانية — إلى ستانسلافسكى . ويتصادف كذلك وصول مجلة (القناع) MASK التى كان قد أنشأها كريج . ويقترح الجميع دعوة كريج لإخراج رائعة شيكسبير (هملت) فى موسكو .

وكان الاختيار لدراما هملت رائعاً . لماذا ؟ كتب كريج فى يومياته عن نفسه .. " نعم ، منذ القديم القديم وأنا وهملت نعرف بعضنا بعضاً منذ وعيتُ الحياة . وبدا لى هملت كما لو كنت أنا شخصياً . مع أننى لم أولد نبيلاً ولا كئيباً سوداوياً . ومع ذلك فقد اقتربنا من بعضنا البعض . ومع أننى أستبين أننى لست هملت ، إلا أنه أقرب الشخصيات إلى نفسى . وأحياناً ما أجد نفسى هوراشيو HORATIO كذلك . هذه الشخصية الرقيقة الحاشية طبيعية المقصد تُذكرّنى وأمها جرترود بحياتى الشخصية . أحببتُ أن أجد نفسى بقربها على خشبة المسرح . لكن لماذا كان هملت حزيناً مع أمه ؟ وبخاصة عندما التقيا فى الدراما وحدهما ؟ مع هذا المشهد أتذكر أمى إلين تيرى أنا أيضاً فقدتُ أبى . وشهدت أمى بجانب رجل آخر .

لم تكن فى حياتى شخصية أوفيليا OPHELIA كما كانت عند هملت شيكسبير . لذلك لم تكن الشخصية هامة فى المسرحية أمام ناظرىّ . وجدت فيها شخصية مسكينة لم أتقابل معها فى الحياة . كثيراً ما كنت أعتقد أن دراما هملت مسرحية لا أكثر . وهى ليست الحقيقة . لأن الحقيقة كانت عندى هى أبى وأمى الحقيقيين فى حياتى .

كنت دائماً هملت فى حياتى . والآن أحاول أن أُجسّد الشخصية لأنتصر لها . لكنهم جميعاً الآن موتـــى . وعلى هوراشيو ـــ تماماً كما حمّله هملت وصيته ـــ أن يقوم بدوره تباعاً . ومع ذلك فعندما مثلتُ الدور ، كنت أجتهد ليلاً ونهاراً " (١٣) .

١ ـ بدايات التجربة .

كـــان ستانسلافسكى كثير الحذر . وكان الحذر طبيعياً . فمسرح الفن كان قد تخطى عمره عشـــر سنوات من الكفاح الفنى الجاد . وكان تشيكوف قد غادر الحياة عام ١٩٠٤ م . ولم يكن اسم مكسيم جوركى قد لمع بعد ، خاصة وأن ثورة ١٩٠٥ م قد فشلت . وكان لابد على مسرح الفـــن أن يعى فى خطته للمسرح كل هذه الظروف . كانت السياســـة المسرحيـــة هـــى سياسة الموازانـــات للبحث عن طريق جديد للمسرح يضمن لـــه الاستمرارية وسط كل هذه الظروف ، وهنا وجدت دراما ماترلنك (العصفور الأزرق) طريقها إلى الجماهير الروسية داخل ديكور شفاف ناعم ، كدرامة من درامات الحكايات . ووجد ستانسلافسكى فى دعوة كريج تجديداً لحياة مسرح الفن ، رغم الحذر الذى ساوره . وفى أغسطس ١٩٠٨ م تُولد بذرة الدعوة (لاحظ تاريخ عرض هملـــت فى موسكو ٨ يناير ١٩١٢ م) ، عندما يتقابل ستانسلافسكـــى مـــع مـــوريس ماجنس **MAURICE MAGNUS** مندوب كريج فى بلچيكا صيفاً فى **WESTENDE LES BAINS** لحضور كـــريج فى أكتـــوبر لبـــدء إخراج هملت ، والتعرف على الفرقة المسرحية بعقد لشهر أو شهرين ، وعلى الحساب الشخصـــى لستانسلافسكـــى . ومع أن تعبير (الحساب الشخصى) قد أزعج الفنان كريج ، إلا أنه قَبِل الدعوة ويصل فى أكتوبر إلى موسكو .

ويجتمـــع مـــع كـــريج المســـرحيون الـــروس الكبار نيكولاى تراسوڤ **NYIKOLAJ TARASZOV** ، نيكيتـــا باليـــڤ **NYIKITA BALIJEV** ، إيڤـــان موسكـــڤين **IVAN MOSZKVIN** ، ليونـــيد ليونيدوڤ **LEONYID LEONYIDOV** وغيرهم من أعضاء مسرح الفن بموسكو . ويشاهد كريج مسرحيات وعروض العصفور الأزرق ـــ ماترلنك ، بستان الكرز ـــ تشيكوڤ ، الخال فانيا ـــ تشيكوڤ ، العقل أصل المتاعب ـــ جريبويادوڤ . ويُصرح كريج بأن المسرح الحقيقى هو فى روسيا وألمانيا وانجلترا .

ويلاحظ كريج جدّية الممثل الروسي ، وثقافته الواسعة التي تبرز في دوره كدفع عقلاني إنستلكوتوالي حيال الشخصية المسرحية . كما يلاحظ الحماس للمهنة والحب الخالص للمسرح . ففي كل لحظة مسرحية تتناثر عشرات ومئات الأفكار التي تنطلق من خشبة المسرح في اتجاه صالة الجمهور ، تُقوّي وتؤكد من عزم وسلوك وتصرفات الشخصية المسرحية في الدراما . وعلى حد تعبيره هو " مسرح حي يشع بالشخصية والعقلانية آه .. لو عثرتُ في انجلترا على بعضٍ من هذا ؟ " [١٤] .

كان الروس يشتغلون في مسرحهم بإيمان المهنة والحياة . يعلنون العوامل النفسية والداخلية للحظات المؤثّرة الدرامي ويستميتون في إخراجها على خشبة المسرح . يوظّفون لخدمة المسرح كل الوقت ، وكل العمل ، وكل المال ، وكل خلايا العقل ، وكل الصبر . تتجاوز التدريبات على المسرحية الواحدة المائة يوم بساعات يومية منضبطة لا تضيع الدقائق فيها هباءً . مع أن مسرح الفن لم يكن قد مضى وقت طويل على إنشائه .

كان هناك حذر آخر من جانب كريج يعادل حذر ستانسلافسكي من استدعائه للإخراج . وكان حذر كريج هذه المرة يتركز في العملية الفنية في المسرح . وهي أحد دعائم فكر كريج في الإخراج المسرحي . وهو حذر مقبول ومشروع . كان حذراً من أن يُحب المسرحُ الأدب كثيراً . وألا يعقد معه معاهدة زواج على الجماهير . طبيعي أن ينمو هذا الشاب — وأعني به مسرح الفن — لكن ، يجب عليه أن يفكر في صورة العرض المسرحي الجديدة ، بدلاً من الإغراق في الكلمة . فعلى الشاب — المسرح الجديد أو الرؤية الجديدة لمسرح الفن — أن يفرد جناحيه عندما تقوى نبضاته ويشتد عوده لينطلق إلى تحقيق الجديد والمثير في المسرح . هذا الجديد الذي لم يكن قد وُلد بعد . ولم يكن له اسم في تاريخ الأسماء المعروفة أو المستعملة . وحتى لا يصطدم مسرح الفن الناشئ بما اصطدم به المسرح الانجليزي من محافظة على التقليديات التي أعمته وقيّدت أجنحته عن التحليق إلى أعلى ، وجمّدته إلى جانب الغرور بعظمة تاريخية العرض ، حتى أصبح مسرحاً شاذاً .

ولا تصل مباحثات الاتفاق إلى نتيجة مُرضية . عندما يقترح مسرح الفن على كريج إخراج دراما (أوديب وأبو الهول — السفينكس) لهوفمنستال HOFMANNSTAL ثم يعرض المسرح عليه مسرحية لإبسن بعنوان (القيصر وجاليلوسا) . لكن الموقف لا يُعجب كريج .

ويســـافر إلى فلورنســا بإيطاليا حتى إعداد متطلبات العرض المسرحى الــتى أصر عليها .. هملت شيكبــير .

بتوجــيه من ستانسلافسكــى يُختــار الممثــل الروســى ڤاسيلــى إيڤانوڤتش كاتشالوڤ VASZILIJ IVANOVICS KATCSALOV (١١ / ٢ / ١٨٧٥ ـــ ٣٠ / ٩ / ١٩٤٨م) لـــدور هملـــت . ويُرسل مهندس ديكور المسرح ڤ . يجوروڤ V. E. JEGOROV إلى الدانمرك لدراسة المكان هناك ، والإطلاع على أساليب المعمار والطُرز ومتاحف الأزياء والمتحف التاريخى . والتفكير فى طريقة إبراز الشبح والد هملت فى الدراما .

كـــان كـــل هذه الإعداد المبكر ، من أجل إخراج عرض مسرحى كبير يكون شاهداً على العصر ، وعلى التعاون الروسى مع مخرج أوروبى نابه ، وأيضاً على إطلاق يده وعقله لكل ما يعنّ لـــه مـــن أفكار وُخطط . ويصل كريج متأخراً ليطلّع على مُنجزات الإعداد للمسرحية . ويذكر ستانسلافسكى . فى إحدى مؤلفاته (حياتى فى الفن) كثيراً عن خطط كريج واستعداداته لإخراج درامـــا هملت . فيعترف ستانسلافسكى ضمن ما يعترف برأى ايزادورا دانكان فى صديقها القديم جوردون كريج . وبأنه لا يعى فقط الفلسفة أو الفن ، بل يُمسك الفُرشاة ليرسم ويُلوّن مساحات مناظره المسرحية التى ابتدعها ابتكاراً . وهـــى تصف كـــريج بالعبقريـــة ، وبامتيـــازه فى الرسم والتصميم .

ولمـــا كانـــت الترجمة للدراما سيئة ، فقد كدّر هذا الأمر المخرج كريج ، الذى وضع على مائدة التدريبات النسختين الانجليزية الأصل ، والروسية المترجمة أمام ناظريه طوال فترة التدريبات . وقد أدت سوء الترجمة إلى قيام بعض اللبس ونمو سوء الفهم وسوء التفاهم عند بعض الشخصيات المســـرحية وتصورات ومفهوم المخرج لها . وكان كريج يحسب حساب عدم الوقوع فى الطبيعية المُفرطة فى أصوات الممثلين . وكان أن طلب قياس صوت وطبقة كل ممثل على طبقة آلة موسيقية . وعـــــارض ستانسلافسكـــى وجهة النظر هذه ، مؤكداً أن كل ممثل سوف يجدّ ، وبالتالى يُمسك بتلابيـــب الأساس الصوتى للدور . وحتى إذا لم يتم للممثل ذلك ، فإنه سوف يبحث عن الصوت المناسب لـــدوره بواسطـــة أذنه عبر الترنيمات والتنغيمات ، وارتفاع وانخفاض الصوت فى حوار الدور .

ثم تنشأ مشكلة أخرى . يقترح كريج إعلام الممثلين بأن (هملت) ما هو إلا نَفْسُ وروح .. أى ليست تجسيداً جسدياً ، بينما البيئة التى تحيطه هى موضوع الحقيقة . ويتعارض معه ستانسلافسكى مرة أخرى فى هذا التفسير الفكرى . فشخصية (هملت) من الزاوية النفسية تقتضى حلّ خطوطها الداخلية ، ليمكنها التعامل مع بقية شخصيات الدراما . ووجهة نظر كريج فى إعلام الممثلين مقدماً ، بأن شخصية هملت هى نَفْس وروح تؤدى إلى إفساد العلاقة الفنية فى الدراما .

أما فيما يختص بتفسير شخصية (أوفيليا) فإن وجهة نظر ستانسلافسكى كانت تتوافق مع وجهة نظر بالينسكى ، من أنها فتاة مواطنة ، لكنها تحمل بين جنبيها الشخصية المصممة عاقدة العزم DETERMINED . بدليل أنها تموت من أجل الالتزام الأخلاقى . إنها شخصية (شاعرية) على حد تعبير بالينسكى . فإذا ما حللنا الشخصية أوفيليا على أنها فتاة أو صبية غبية ، فإننا بذلك نُلحق الخِزى والإذلال بشخصية البطل النبيل (هملت) . ومؤخراً يبرر كريج موقفه أو تفسيره إن أردت القول لشخصية أوفيليا ، فى المقابلة التى أجرتها معه الإذاعة البريطانية فى عام ١٩٦٢ م حين يذكر أن كثيراً من أبناء النبلاء عادة ما يُجنوّن حُباً بفتيات عاديات غبيات .

كما نلاحظ من يوميات جوردون كريج ، وتحديداً يوم أول مايو من عام ١٩٠٩ ملاحظته حول منولوج (أكائن أنا أم غير كائن ، تلك هى المسألة) . حيث يقترح كريج دخول الموسيقى عند بدء المنولوج ، إلى جانب إظهار شخصية أو شبح أو كيان رمزى يُعبّر عن الموت . وفى رأيه أن الأمير هملت فبنى هذا المشهد يجب أن يكون مُثاراً مُهاجاً على خلاف مظهره فى بقية مشاهد الدراما . أى أن تحلّ الإثارة والهياج محل التفكير والحزن الذى عادة ما يُبطّن شخصية (هملت) فى بقية مشاهد الدراما . وهو يُنصت إلى الموسيقى وهو يضحك ، وهو النسّاى كثير النسيان . يضحك على إيقاع الموسيقى . وعلى نفس الإيقاع يتحرك الشبح أو الشخصية التى ترمز إلى الموت فى الخلفية المسرحية . ومع أن (هملت) لا يرى هذه الشخصية لكنه يُحس بوجودها من خلفه . يُحسّها وكأنه يشدُها إليه خلال منولوجه الشهير . يمثل الموت رمزاً أحد الممثلين أو إحدى الممثلات بشرط أن يتأثر أو تتأثر بالموسيقى كذلك ، لتترنح وتتمايل مع الإيقاع ، لتبدو شخصية حية . وليتقبلها الجمهور على أنها شخصية فى الواقع .

أفكار عظيمة ، لكنها كانت صعبة التحقيق . ويكتشف ستانسلافسكى بفكره الثاقب الفرق الشاسع بين خيال الفنان التشكيلى وخيال وتحقيقات المخرج المسرحى . ولم تكن التقنية البسيطة فى مسرح الفن لتساعد على هذه الأفكار الكبيرة عند كريج ، والتى كانت تسبق زمانها بنصف قرن على الأقل .

وبينما كان كريج دائم الضيق والغضب من الممثلين بصفة عامة ، فقد استطاع مسرح الفن وممثلوه أن يُغيروا من هذا الضيق وهذه النظرة المضادة ، ليتفرغ كريج إلى الإبداع والعمق فى الإخراج المسرحى .

عندما يصل كريج مرة أخرى فى منتصف شهر فبراير من عام ١٩١٠ م إلى موسكو ، وتكون الاستعدادات للمناظر على قدم وساق ، تنشأ بعض المشكلات الفنية مرة أخرى . فكريج كان يرى صُنع الحوائط العالية من المعدن الرقيق METAL . ثم تغيّرت إلى الخشب الرقيق ، ثم إلى الفلّين CORK . وأخيراً — ولضعف إمكانيات المسرح الفنى ، وجرياً على التقليد — شُدت قُماشاً أسود على إطارات خشبية (بانوهات) . ويتقّد ذهن كريج مرة أخرى حين يطلب أن يُصنع وشاح الملك كلوديوس CLAUDIUS ووشاح الملكة جرترود GERTRUD من خيوط المعدن الذهبية اللون (حسبما يذكر ابنه ، من مخطوطات أبيه التى يحتفظ بها) . ويغادر كريج مرة أخرى إلى فلورنسا حتى يتم إعداد متطلباته . ويحدد يوم ٢٠ أغسطس للإنتهاء منها . إلا أن ستانسلافسكى يمرض فى أول أغسطس ، ويستمر التوقف فى انتاج المسرحية حتى نهاية العام مع استمرار مرض ستانسلافسكى . لكن كريج يُرسل خطاباً قاسياً إلى المسرح ، يصف مسرح الفن فيه بالتقليدية ، ولا يُبدى رغبة فى متابعة تكملة عرض (هملت) .

لكن الفنان هو الفنان . فبخاطب صفاء من ستانسلافسكى يعود كريج إلى تكملة نفس العمل .. هملت شيكسبير . ويُرفع الستار عن العمل الفنى الكبير فى يوم ٨ يناير من عام ١٩١٢م، وتتبارى كلمات النقد فى تحليل العمل الكبير بالإيجاب والسلب .

٢ ـ النهاية بعد المصاعب

كل شىء ينتهى كما يقولون ، حتى العمر . ومع أن العُمر ينتهى ، إلا أن المسرح بقوته وعظمة رسالته يستطيع أن يحفظ الأعمال الجيّدة من الاندثار . إذ تبقى التجربة الصعبة (هملت)

فى مســـرح موسكو تجربة عالمية ، تدخل قاعات الدرس الفنى فى أكاديميات الفنون فى العالم لتُعلّم الدارسين للفن المسرحى قوة الفكر ، وأساليب العمل الفنى المبتكر ، والاصرار على احترام المهنة ، والتمســك بقواعــد الفن والضمير حتى فى أحلك الظروف . وتقدم فوق هذا وذاك (الالتزام) كـــرؤية فنـــية يعتنقها الفنان كريج فى وعى ووضوح ودون لف أو دوران . ولتصبح تجربة هملت تجــربة حـــياة تضيف إضافات ثرية ، هى معارف الحياة التى يمتلئ بها هذا العالم الواسع العريض ، لتضع جماهير المسرح أيديها على أسرار هذه المعارف ، التى تتكشف مشهداً إثر مشهد فى الدراما الشيكسبـــيرية عند كريج . يرتكز الرجل عليها كهدف وقاعدة ، هدف أمـــام عينيه لا يحيد عنه قـــيد أُنملـــة . لا يقدم التنازلات ولا يتعامل معها . وقاعدة ينطلق منها فنه للتعبير السليم فى يقظة ووعـــى . وهو خلال رحلة التعبير هذه ، يستعمل كل الأساليب والمضامين والأشكال تبعاً لرؤيته الخاصة التى حركّته لاختيار ملاحظاته وأفكاره ، من بين الكثير والعديد من الموضوعات التى تموج بها الحياة .

وتخرج مئات المقالات والدراسات عن العرض المسرحى الكبير (هملت) . وأقتطف القليل منها ختاماً لهذه التجربة .

— المخرج الروسى نميروڤتش دانتشنكو مؤلف مسرح الفن .

" نجاح ساحر يفتن ويأسر . عندما رُفعت الستار لم تستطع الجماهير أن تكبح جماحها فانطلقت تُصـــفّق طويلاً من شكل خشبة المسرح . وبعد العرض طالبتْ بخروج الممثلين للتحية مرات عديـــدة أمـــام الستار . كان بجانبى ستانسلاڤسكى وكاتشالوڤ . وعندما التفتت إلى جانبى ، وجـــدت الأوركستـــرا الموسيقـــى يعزف ، وصفق الممثلون جميعاً مع الجماهير فى سيمفونية واحدة . وباسم إدارة المسرح قدمت مع ستانسلاڤسكـــى باقة ضخمة من الورود إلى كريج الرجل الفذ " (١٥) .

— وفى ٢٣ ديسمبر من عام ١٩١١ م يكتب ناقد جريدة رانيايا أوترو RANNYEJE UTRO ما يلى ..

" إن الديكــور الضــخم والعظيم بحوائطة الشاهقة قد ابتلع (هملت) . حجز عنه الهواء من حولـــه علـــى الخشبة ، كما حجب عنه النور . لقد فاجأت المناظر جماهير المسرح بقوقا التجديدية الخارقة " (١٦) .

يبقى عام ١٩١١ م أعظم سنوات جوردون كريج بهذا النصر الإخراجى ، الذى حقق فيه هذا الإنجليزى عظمة التاريخ المسرحى الإنجليزى فى بلاد الروسيا البعيدة عن وطنه وبلاده . ليُثبت أن الفـــن بلا وطن ، وأن الجودة فى الفنون لا ترتبط بلغة أو مسرح أو ممثلين أو مهندسى مناظر . وإنما ترتبط بالدرجة الأولى بالإخلاص فى العمل ، والتفانى فى خدمة المسرح والإنسانية ، وفى ربط هذه العلاقة بينهما .. علاقة المسرح بالإنسان الحى .

وفى بريطانـــيا ذاتهـــا ، وفى احـــتفال عظـــيم يؤكد الإنسانية مرة ثانية ، يقف السير وليم روثرســـتاين SIR, WILLIAM ROTHERSTEIN عميد الأكاديمية الملكية للفنون التطبيقية بانجلترا ، يُحيى المجتمعين فى احتفال نجاح جوردون كريج فى الروسيا ، ومن بينهم المسز إلين تيرى . هـــذا الاحتفال الذى ضم أكثر من مائتى شخصية من كبار الشخصيات الفنية فى بريطانيا .. ومن بينهم إدوارد جوردون كريج نفسه .

٢ ـ الطريق الحقيقى للإبداع

لم يكـــن كريج سوى واحد من المخلصين للمسرح فى كل مكان . صمم على تحقيق فكره الذى ارتبط فيه بالفلسفة وبالجماليات . لم يرضخ للتقليد أو المألوف الذى كان سائداً ومنتشراً فى هدوء . واعتبر المسرح كبيراً ، كبَر الحياة نفسها . وساعده على تحقيق حلمه ـــ ولو متأخراً كما نـــرى ـــ إيمانـــه بعلوم الفن . كان دارساً للمعمار ، وللنحت ، وللموسيقى ، وللتصوير الزيتى ، وللرســـم . وهـــى كلها تخصصات نعرفها اليوم .. كتخصصات فنية مستقلة لها دراساتها الجامعية والعليا التى تؤهل الفنان أو الدارس لمهنة واحدة لها شأنها وكيانها . واستغل كريج كل هذه المعارف العلوم ليصبّها فى ميدان المسرح ، وفى كل مسرحية يتناولها ويصعد بها ومعها على خشبة المسرح . فى هـــذه العلمـــية والقبض على ناصيتها ، تكمن عظمة المخرج جوردون كريج . فمعرفته بعلوم المـــنطق والفلسفة ـــ وهما ميزان العقل والتفكير الراجح لديه ـــ ، وتمكّنه من علوم الفنون ، هو الـــذى قـــاده إلى الثورة على مسرح بريطانيا التقليدى ، وهو الذى سحر لب الروسيين بأفكاره

الجديدة النيّرة . وهو نفس السبب الذى من أجله كان كثير التدقيق ، والتحليل لكل لحظة من لحظات أصغر المشاهد فى المسرحية .

" إننى لست إلا واحداً من الموقظين للمسرح الأوروبى . إن الفن لا يرتبط بوطن من الأوطان . إنه عقيدة للمجتمع الإنسانى فى كل مكان ــ كريج " (١٧) .

ادوارد جوردون كريج

أ - ملحق السيرة الشخصية .

١٦ يناير ١٨٧٢ م	ميلاد كريج فى ستيفنيج STEVENAGE فى هارت فوردشاير HERTFORDSHIRE . أبوه ادوارد وليم جودوين EDWARD WILLIAM GODWIN (١٨٣٣ ــ ١٨٨٦ م) ، وأمه إليانور أليس تيرى ELEANOR ALICE TERRY (١٨٤٧ ــ ١٩٢٨ م) .
١٨٨٥	١٤ يناير ١٨٨٥ أول أدواره على خشبة المسرح . دور البستانى فى مسرحية W. G. WILLS المُعنونة (يوجين أرام) EUGEN ARAM ، فى مسرح الليسيوم بقيادة المخرج هنرى إرفنج . مُثلت المسرحية فى شيكاغو .
١٨٨٩	يعقد فى ٢٨ سبتمبر أول عقد رسمى مع المسرح ، فى مسرح الليسيوم . وهى أول مرة يستعمل فيها اسمه الفنى (جوردون كريج) .
١٨٩٣	أول إخراج له لمسرحية ألفريد دى موسّيه (لا يمكن اللعب بالحب) فى مسرح UXBRIDGE .
	زواجه من ماى جيبسون MAY GIBSON .
١٨٩٤	يمثل دور هملت شيكسبير لأول مرة فى فرقة شيكسبير فى ٤ سبتمبر ١٨٩٤ م .
١٨٩٧	إبتداءاً من يوم ١٧ مايو يمثل فى مسرح الأوليمبيك OLYMPIC TH. فى لندن دور (هملت) ثمان مرات . ويوقف عقده مع مسرح الليسيوم .
١٨٩٨	إبتداءاً من شهر يناير تظهر مجلته (الصفحة THE PAGE) .
١٨٩٩	يظهر أول كتبه BOOK OF PENNY TOYS للأطفال .

١٩٠٠	تظهـــر أوبـــرا DIDO AND AENEAS أول تصميم وأول إخراج له فى مسرح الأكاديمية الموسيقية فى HAMPSTEAD .
١٩٠٤	يسافر إلى برلين للتصميم للمسرح الألمانى .DEUTSCHES TH . ومقابلته لأول مرة مع ايزادورا دانكان .
١٩٠٥	يقيم عدة معارض فنية فى ألمانيا وفى النمسا . ويظهر كتابة .THE ART OF THE THEATRE باللغتين الانجليزية والألمانية .
١٩٠٦	٥ ديسمبر ١٩٠٦ م افتتاح العرض الأول لمسرحية (إبسن ــ روزمرزهولم) تصميماً وإخراجاً فى فلورنسا (فيرنزا) بطولة إلينورا دوسا ELEONORA . DUES
١٩٠٨	تصـــدر فى مـــارس مجلة (القناع ــ MASK) العدد الأول ، ويظل كريج يُغذى هذه المجلة بكتاباته بلا انقطاع حتى عام ١٩٢٩ م . أول مرة يسافر فيها إلى بيترڤار وموسكو . يبدأ أيضاً هذا العام فى الإعداد لتصميم وإخراج دراما شيكسبـــير هملت لمسرح الفن فى موسكو .
١٩١١	فى ١٦ يولـــيو ١٩١١ م تقيم بريطانيا حفلاً خاصاً لتكريمه . ويُترجم كتابه الأول إلى اللغات الروسية واليابانية . وفى عام ١٩١٤ م إلى الألمانية ، وفى عام ١٩٢٠ م إلى الفرنسية .
١٩١٢	فى ٨ يناير ١٩١٢ م يُقدّم العرض الأول لمسرحية (هملت) ، ويتبرع اللورد هـــوارد دى والـــدن LORD , HOWARD DE WALDEN بمبلغ خمسة آلاف جنـــيه كتعضـــيد للمسرح . وبهذه المكافأة يفتتح كريج مدرسة فنون التمثيل فى فلورنسا .
١٩١٤	فى فبراير يُقيم كريج معرضاً له فى المعرض الدولى بزيوريخ فى سويسرا . هناك يتقابـــل لأول مـــرة مـــع السويسرى المسرحـــى أدولف آبيا ADOLPHE . APPIA

١٩١٦	يبدأ كريج فى البحث فى الفنون المسرحية كباحث . ويكتب مسرحيات للعرائس .
١٩١٧	ينتقل إلى منطقة رابالّو RAPALLO بجانب مدينة GENOA جنوا للإقامة فيها .
١٩٢٢	بعد نهاية الحرب العالمية الأولى ، يُقيم معرضاً كبيراً فى أمستردام AMSTERDAM ، ثم ينقله إلى لندن ، فمانشستر MANCHESTER ، وجلاسجو GLASGOW ويشهد المعرض أكثر من ٣٥٠,٠٠٠ مشاهد .
١٩٢٥	ينتقل للإقامة فى استورلا STURLA بجانب جنوا .
١٩٢٦	يسافر إلى الدانمارك DENMARK ليشارك فى العمل بالإخراج والتصميم فى مسرحية إبسن (المطالبون بالعرش) .
١٩٢٧	يحضر مؤتمر ڤولتا VOLTA . ويتقابل هناك فى روما — مكان المؤتمر — مع رجال المسرح العالميين .
١٩٣٤	يقطع مسافات بعيدة فى السفر إلى موسكو ، وارسو ، ڤينا .
١٩٣٦	ينقل إقامته بجوار باريس فى SAINT - GERMAIN - EN - LAYE .
١٩٣٩	يحصل على وسام ملكى فى التصميم التطبيقى .
١٩٤٠	فى الهجوم النازى على فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية يُعتقل فى بيزانسون BESANÇON . ولشهرته وكبر سنّه ، يطلقون سراحه إلى باريس مرة أخرى .
١٩٤٦	يُمنح العضوية الشرفية لنقابة مصممى المناظر الفرنسية .
١٩٤٢	ينتقل إلى ڤنس VENCE بفرنسا ، آخر سكناه حتى الموت .
١٩٥٨	يُمنح وسام العضوية الشرفية للفرقة الملكية الانجليزية ROYAL COMPANY يُبلغه بالإنعام السفير الانجليزى فى باريس .

٢٩ يوليو ١٩٦٦ م يفارق الحياة .

ب - ادوارد كريج على المسرح .

١٤ يناير ١٨٨٥ م	دور البستانى فى مسرحية EUGEN ARAM .
٢٨ سبتمبر ١٨٨٩	دور ARTHUR DE SAINT - VALERY فى مسرحية (القلب الميت) تأليف W. PHILLIPS .
٢٧ مايو ١٨٩٠	دور MOSES فى مسرحية OLIVIA تأليف W. G. WILLS .
يوليو ١٨٩٠	دور CALEB DECIE فى مسرحية (الوردتان) تأليف J. ALBERY .
يوليو ١٨٩٠	دور BIONDELLO فى مسرحية شيكسبير (ترويض النمرة) . THE TAMING OF THE SHREW .
يوليو ١٩٨٠	دور GASPARD فى (سيدة الأسود) تأليف LORD LYTTON .
٥ يناير ١٨٩١	دور الحارس فى مسرحية شيكسبير (لجاج فى غير طائل) . MUCH ADO ABOUT NOTHING .
١٢ مايو ١٨٩١	دور ALEXANDER OLDWORTHY فى مسرحية NANCE OLDFIELD للكاتب CH. READE .
٢ يونيو ١٨٩١	دور ABEL QUICK فى مسرحية (الموقف الصعب) للدرامى M. MORTON .
سبتمبر ١٨٩١	دور CHARLES SURFACE فى مسرحية R. B. SHERIDAN المعنونة (مدرسة المشاكل) THE SCHOOL FOR SCANDAL .
أكتوبر ١٨٩١	دور لورنزو LORENZO فى مسرحية شيكسبير (تاجر البندقية) . THE MERCHANT OF VENICE .
أكتوبر ١٨٩١	دور مالكولم MALCOLM فى مسرحية شيكسبير (مكبث) . MACBETH .
٥ يناير ١٨٩٢	دور كرومويل CROMWELL فى مسرحية شيكسبير هنرى الثامن HENRY VIII .

سبتمبر ١٨٩٢	دور فورد FORD فى مسرحية شيكسبير (سيدات وندسور المرحات) THE MERRY WIVES OF WINDSOR .
سبتمبر ١٨٩٢	دور مركُتيو MERCUTIO فى مسرحية شيكسبير (روميو وجولييت) ROMEO AND JULIET .
أكتوبر ١٨٩٢	دور بترشيو PETRUCHIO فى مسرحية شيكسبير (ترويض النمرة) .
١٠ نوفمبر ١٨٩٢	دور HENRY ASHTON فى مسرحية RAVENSWOOD تأليف H. CH. MERIVALE .
١٠ نوفمبر ١٨٩٢	دور أزوالد OSWALD فى مسرحية شيكسبير (الملك لير) KING LEAR .
مارس ١٨٩٣	دور الفارس فى مسرحية (بيكيت) BECKET ، تأليف A. TENNYSON
ديسمبر ١٨٩٣	دور كاميل CAMILLE فى مسرحية ألفريد دى موسّيه (لا يمكن اللعب بالحب) ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR .
٣ سبتمبر ١٨٩٤	دور روميو فى مسرحية شيكسبير (روميو وجولييت) .
٤ سبتمبر ١٨٩٤	دور هملت فى مسرحية شيكسبير (هملت HAMLET) .
سبتمبر ١٨٩٤	دور كاسيو CASSIO فى مسرحية شيكسبير (عطيل) OTHELLO , THE MOOR OF VENICE .
سبتمبر ١٨٩٤	دور جراتيانو GRATIANO فى مسرحية شيكسبير (تاجر البندقية).
٢١ مارس ١٨٩٥ -	دور CAVARADOSSI فى توسكا TOSCA تأليف V. SARDOU .
يونيو ١٨٩٥	دور الكاهن VICAR فى مسرحية (ماجدولينا الجديدة) تأليف W. W. COLLINS .
يونيو ١٨٩٥	دور أرمان ARMAND فى مسرحية (غادة الكاميليا) LA DAME AUX CAMÉLIAS من تأليف الكسندر ديماس الابن A. DUMAS.

أغسطس ١٨٩٥	دور VILLON فى مسرحية FRANÇOIS VILLON تأليف S. X. COURTE .
فبراير ١٨٩٦	دور مكبث فى مسرحية شيكسبير (مكبث) .
فبراير ١٨٩٦	دور فابيان FABIEN فى مسرحية (إخوان كورسيكا) تأليف D. L. BOUCICAULT .
سبتمبر ١٨٩٦	دور ARVIRAGUS فى مسرحية شيكپير (سمبلين) CYMBELINE .
١٩ ديسمبر ١٨٩٦	دور إدوارد الرابع فى مسرحية شيكسپير (ريتشارد الثالث) RICHARD THE THIRD .
يوليو ١٨٩٧	دور مارلو MARLOW فى مسرحية جولد سميث GOLOSMITH المعنونة (انتصار العقل) .

جـ - الإخراج المسرحي

مسرحيات أخرجها جوردون كريج .

١٣ ديسمبر ١٨٩٣ م مسرحية لا يمكن اللعب بالحب .

المكان : UXBRIDGE

يونيو ١٨٩٥	مسرحية ماجدولينا الجديدة المكان : PAISLEY
يونيو ١٨٩٥	مسرحية فرانسوا ڤيللو FRANÇOIS VILLON المكان : CROYDON
مايو ١٩٠٠	مسرحية DIDO AD AENEAS المكان : لندن
مارس ١٩٠١	مسرحية لعبة قناع الحب المكان : لندن

مارس ١٩٠٢ مسرحية ACIS AND GALATHEA
المكان : لندن

ديسمبر ١٩٠٢ مسرحية بتلْهم BETLEHEM
المكان : لندن

٢ مايو ١٩٠٣ مسرحية لجاج فى غير طائل
المكان : لندن

١٧ نوفمبر ١٩٢٦ مسرحية المطالبون بالعرش
المكان : كوبنهاجن

د ـ تصميمات الديكور المسرحي .

١ ـ تصميمات نُفذّت على المسرح .

١٨٩٧	مسرحية	ما رآه القمر تأليف H. ANDERSEN
١٨٩٩	مسرحية	بيرجنت PEERGYNT تأليف H. IBSEN
١٩٠٠	مسرحية	DIDO AND AENEAS تأليف H. PURCELL
١٩٠١	مسرحية	لعبة قناع الحب تأليف H. PURCELL
١٩٠٢	مسرحية	ACIS AND GALATHEA تأليف موسيقى G.F. HÄNDEL
١٩٠٢	مسرحية	بتلهم BETLEHEM تأليف L. HOUSMAN
١٩٠٣	مسرحية	للسيف أم للغناء تأليف R. G. LEGGE
١٩٠٣	مسرحية	أبطال هلجولاند تأليف H. IBSEN
١٩٠٣	مسرحية	لجاج فى غير طائل تأليف W. SHAKESPEARE
١٩٠٣	مسرحية	لعبة قناع الجوع تأليف E. G. CRAIG
١٩٠٣	مسرحية	لعبة قناع المجانين تأليف E. G. CRAIG
١٩٠٤	مسرحية	فنيسيا المحررّة تأليف TH. OTWAY
١٩٠٦	مسرحية	روزمرزهولم تأليف H. IBSEN

١٩٠٩	مسرحية	مكبث	تأليف	W. SHAKESPEARE
١٩١٢	مسرحية	هملت	تأليف	W. SHAKESPEARE
١٩٢٤	مسرحية	الملك لير	تأليف	W. SHAKESPEARE
١٩٢٦	مسرحية	المطالبون بالعرش	تأليف	H. IBSEN
١٩٢٨	مسرحية	مكبث	تأليف	W. SHAKESPEARE

٢ ـ تصميمات لم تُنفذ على المسرح .

وقد أعدها كريج بتكليف من إلينوار دوسا وماكس راينهاردت .

١٩٠٥	مسرحية	قيصر وكيلوباترا ـ برناردشو	بتكليف من ماكس راينهاردت
١٩٠٥	مسرحية	مكبث ـ شكسبير	بتكليف من ماكس راينهاردت
١٩٠٥	مسرحية	العاصفة ـ شكسبير	بتكليف من ماكس راينهاردت
١٩٠٥	مسرحية	الكترا ـ هوفمنستال	بتكليف من دوسا

هـ ـ كتب صدرت عن جوردون كريج في العالم

1 – JAMES HUNEKER .

ICO NOCLASTS. A BOOK OF DRAMATISTS . LONDON, 1905 .

2 – ENRICO CORRADINI

L´ARTE DELLA SCENA . RÓMA , 1908 .

3 – ISADORA DUNCAN

MY LIFE . LONDON , 1928 .

4 – MARTIN SHAW

UP TO NOW . LONDON , 1929 .

5 – ENID ROSE

GORDON CRAIG AND THE THEATRE . LONDON , 1931

6 – ELLEN TERRY

THE STORY OF MY LIFE . LONDON , 1933

7 – MAX BEERBOHM

AROUND THEATRES . LONDON , 1953 .

8 – FERRUCCIO MAROTTI
GORDON CRAIG . BOLOGNA , 1961 .
9 – MARGUERITE STEEN
A PRIDE OF TERRYS . LONDON , 1962 .
10 – GORDON CRAIG ET LE RENOUVELLEMENT DU THÉÂTRE .
PARIS , 1962 . (كتالوج معرض)
11 – K. SZ. SZTANYISZLAVSZKIJ
ÉLETEM A MÜVÉSZETBEN . BUDAPEST , 1967 .
12 – J. VINOGRADSZKAJA .
ZSIZNY I TVORCSESZTVO K. SZ.
SZTANYISLAVSZKOVO . LETOPISZ , II. VOL. MOSCOW, 1971 .
13 – DENIS BABLET
EDWARD GORDON CRAIG AND SCENOGRAPHY .
(IN : THEATRE RESEARCH . VOL. XI . NO . 1 .) , 1971
14 – JANET LEEPER
EDWARD GORDON CRAIG , DESIGNS FOR THE THEATRE .
LONDON . 1948 .
15 – DAVID TUTAEV
HE WAS A GREAT NURSE (THEATRE ARTS 1962 . IV. PAGE 17 – 19) , 1962 .
16 – EDWARD CRAIG
GORDON CRAIG . THE STORY OF HIS LIFE . LONDON , 1968 .



Anouilh *Meghívás a kastélyba* címü darabja a londoni Globe Theatre-ben.
Peter Brook rendezése, Oliver Messel díszlete (1951)

١ ـ دعوة للقصر إخراج بيتر بروك چان أنوى
ديكور أوليڤر ماسّيل

PETER BROOK

بيتر بروك

(من مواليد ٢١ / ٣ / ١٩٢٥ م)

مخرج مسرحى انجليزى . تلقى علومه فى جامعة أكسفورد . بدأ مهنة الإخراج المسرحى عام ١٩٤٥ فى المسارح الرسمية . فى عام ١٩٤٩ م يُخرج عملاً جاداً لشكسبير فى مسرح ستراتفُورد أون آفون STRATFORD ON AVON هو خاب سعى العُشّاق LOVE'S LABOUR'S LOST . وبعد أعوام قليلة يُصبح واحداً من كبار مخرجى العصر الحديث فى العالم بعد أن يُخرج درامات جادة (روميو وجولييت — شيكبير) ، (تيتوس أندرونيكوس — شيكسپير) ، (دقة بدقة — شيكسپير — MEASURE FOR MEASURE)،(السود — جان جانيه) ، (الملك لير — شيكسپير) ، (U.S — تأليف جماعى) . منذ عام ١٩٥٣ م يتجه إلى الإخراج السينمائى فيقدم فيلم (أوبرا الشحات ، سيد الذباب وغيرهما) .

يقدم أعظم أعماله المسرحية عام ١٩٦٣ م فى عرض (الملك لير) . وينشئ مع المخرج الفرنسى جان لوى بارو استوديو الشباب المسرحى العالمى .

فى عام ١٩٦٨ م يُصدر كتابه المعنون (المساحة الخالية) EMPTY SPACE أو المساحة الفارغة فى لندن .

أولاً : بورتريه

بيتر بروك شخصية سعيدة الحظ . فى منتصف العقد الثالث من عمره يُخرج درامات شيكسپير الكبيرة على مسرح استراتفورد أون أفون مكان ميلاد وليم شيكسپير . لا يقر عيناً بالانتصار الفنى . ويغادر انجلترا عام ١٩٧٠ م تاركاً فى غير أسف فرقة شيكسپير الملكية ، ويجتمع مع ممثلين شبان من إحدى عشر جنسية وبلد ليعمل معهم فى التجريب المسرحى بأحد مراكز تدريب الممثل فى باريس . يجرب كذلك فى إيمان . يمتد التجريب عنده إلى أصول اللغات المختلفة . ويعمل بفن الارتجال فى أفريقيا . وهو يتناول فى مختلف تجاربه هذه كثيراً من المؤلفين

الدرامين العالميين . ينتقل بين موسكو ، نيويورك ، لندن ، ملبورن MELBOURNE وبودابست وطوكيو . ثم يُجرب فى أفريقيا والهند وايران .

كــل هــذه المحــاولات فى الفــن ، تجعل هذه الشخصية النابهة عادية التكوين البيولوجى والجسمانى ، شخصية صعبة الفهم أو التحديد . يُخرج أكبر وأعسر الدرامات للمسرح ، ويُخرج للسينما ، ويُجرب تجريباً أصيلاً وجريئاً ، وأخيراً يكتب كتاباً حتى الآن . لعله يُذكرنا بموليير الممثل والمخرج وصاحب الفرقة المسرحية ومُعلم فن التمثيل والأداء المسرحى . ومع أننا نتذكر ذلك . إلا أنــنا نرى الموقف فيه كثير من الاختلاف . فوظيفة المخرج ماينتجن قد تطورت وقُعّدت أصولها . وأصبح العبء كبيراً عليها وعلى مهامها فى العصر الحديث . والمخرج المعاصر — بروك — يتحمل مشاقاً أكثر صعوبة ، تبدأ من كلمات النص المسرحى ، والترجمة ، والنطق ، والإنفعال ، والتعبير ، والأخذ بعين الحذر والاعتبار المدارس الفلسفية الكثيرة التى انبثقت فى القرن الثامن عشر الميلادى فى ألمانيا وفى كل مكان بعدها ، والحركة والتقنية العصرية فى الإضاءة ، والأزياء ، وأسلبة العصور . وكلها قضايا هامة فى فكر الإخراج المسرحى .

فــإذا أضفتُ إلى ما تقدم — من بين مهمات المخرج العصرى — علم التربية وعلم النفس وعلم الشخصية واتصالهم اتصالاً مباشراً بالإنسان — الذى هو الشخصية على المسرح — أدركتُ صعوبة فهم هذا الإنسان .. بيتر بروك .

من المفهوم والواضح أن بروك قد نشأ فى منتصف عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن وسط مد فنى كبير ، كان يُسيطر فيه على المسرح العالمى مخرجون مسرحيون نابهون وعالميون أيضاً بكل ما فى التعبير من معنى . كان هناك ستانسلافسكى ، أوتوبراهم ، ماكــس راينهــاردت ، ألكسندر تايــروف ، يفجنى فاختنجوف . وأغلبهم كانوا من الممثلين المسرحيين . وقد ساعدتهم مهنة التمثيل على إجادة مهنة الإخراج والدخول إليها من باب شــرعى — بجــانب الدراسة — كما يقولون . لكــن .. ماذا نقول فى بروك .. وهو الذى لم يمارس مهنة التمثيل ، ولم يدرس الإلقاء ولا القراءة المسرحية ؟ وحتى لا نُضخّم من المسرح الأوروبى الحديث لمن لم تُتح لــه فرصة مشاهدة عروضه . وأيضــاً حــتى لا نتواضــع مع مسرحنا العربى بصفة عامة ، والمصرى بصفة خاصة . وعلى وجه الــتحديد فى مهنة الإخراج المسرحى . فإن الممثلة الانجليزية الشهــيرة ATHENE SEYLER

تذكر فى كتابها المعنون (خدعة الكوميديا) الذى صدر عام ١٩٤٤ م أن مخرجها الانجليزى السير جيرالد دى موريه SIR, GERALD DU MAURIER كان يلتفت إليها أثناء الإخراج قائلاً لها " عزيــزتى . هذا هو مشهدك . أين تُحبين أن تجلسى على خشبة المسرح ؟ وأين تودّين أن يجلس بقية ممثلى المشهد ؟"[1] . وأضيف فأقول إن أستاذنا زكى طليمات أثناء إخراجه للمسرح المصرى فى الأربعينــيات ، لم يكــن يستعمل هذه الطريقة الساذجة فى إخراجه للمسرح . مع أن المسرح المصرى لا يمكن مقارنته بتاريخ وجهود ومستوى المسرح الإنجليزى .

لكن مع هذه الحادثة الموثقة ، نجد بيتر بروك ـــ وهو مخرج انجليزى أيضاً ـــ ينظر فى ساعته فى قلـــق بالغ وهو يعرض بفرقة شيكبيـــير الملكية مسرحية شيكسبـــير (الملك لير) على المسرح الكومـــيدى فى بودابست بالمجر ليلة ٢٧ فبراير من عام ١٩٦٤ م ، ويُحملق فى ساعة يده بعيونه الـــزرقاء خلف الكواليس . وعندما يُسدل الستار الأخير على العرض ، يذكر فى ألم مؤدب .. " استغرق هذا العرض سبع دقائق زيادة عن الزمن المقـــرر لـــه . والممثلون هم المسئولون " ، وهذه صفة هامة من صفات المخرج المعاصر .

يتعرض إريك بنتلى ERIC BENTLEY لتغيّر مركز القوة فى المسرح عبر العصور . وهو يذكـــر أن المســـرح القَكتورى كان مسرح (الممثل) . وأمامنا شهود كثيرة لا تُحصى عن كبار الممثلين وبخاصة الانجليز منهم . ويحاول المؤلفون الدراميون سحب البساط من تحت أقدام بيربدج BURBAGE وزملائه . وتتغير مراكز القُوى فى المسرح لتصبح فى أيدى المؤلفين المسرحيين .. أى يُصـــبح المسرح مسرح (المؤلف) باركر BARKER ، أونيل O'NEILL . أما اليوم ، فالمسرح هو مسرح (المخرج) ما فى ذلك شـــك . وبيـــتر بـــروك هو واحد من المساهمين فى إثبات هذه الحقـــيقة . فالمخـــرج اليـــوم هو إضافة إلى زمالته للكاتب الدرامى ، فهو شريك صديق لمصمم الرقصـــات ومصمم الحركة المسرحية ، وشريك صديق لمهندس الديكور ومصمم الأزياء والمؤلف الموسيقى وعامل التقنية على خشبة المسرح . صديق لكل من لـــه علاقة بالعرض المسرحى . فإذا ما أخلّ واحد من الأصدقاء بقليل أو طفيف من واجبه ، أخلّ ذلك بوحدة العرض المسرحى وبعمل الجماعة الفنية . وإذن ، فهناك اتصال عضوى يضعه المخرج ، ويحافظ عليه نفسياً وحركياً ، ومكاناً وزماناً وعرضاً وموسيقى وسَمْعاً وبَصَراً .

ومن هذه الحقيقة فى مسرح العصر ، يمكن لنا تقبّل كل ما أتى به جوردون كريج من قواعد وقوانـــين صارمة فى كل نواحى العمل الفنى فى المسرحية على خشبة المسرح . عندما طالب بوضع كـــل الخطـــوط الهامـــة والرفيعة فى يد المخرج المسرحى . ويُثـــنى الناقـــد المعرف كينيث تينان KENNETH TYNAN عـــلى كـــل قواعد كريج التى ابتدعها فى المسرح العالمى بعد المسرح الإنجليزى . ومع أن كريج لم يستطع أن يحقق نظرياته إلا نادراً فى التطبيق المسرحى ، إلا أننا نلاحظ فى أعمال بيتر بروك الدقة فى التطبيق ، واستفادته شخصياً من نظريات كريج وموهبته فى تنفيذ هذه القواعد والقوانين ، وفى كثير من الأحوال خارج انجلترا كذلك . ويتضح مدى تأثر بروك بنظريات كريج فى أحاديثه الأخيرة ، وتصريحاته للصحافة ، وهو يكاد يكون مدافعاً عن كل المغالطات التى لحقت بسابقه جوردون كريج . لقد فهم بروك كريج حقاً ، وسار على منهجه الدقيق ، وساعده الحظ فى ذلك .

يُكوّن تاريخ بيتر بروك المسرحى جسر امتداد جديد بين الكلاسيكى شيكسبـــير والعصرى شيكســـبـــير . وتمتد هذه الدعامة على طُول طريق بروك منذ عام ١٩٤٢ م عندما أخرج لفرقة هواة من الممثلين ـــ وهـــو فى سن السابعة عشرة من عمـــره فى مسرح تورش TORCH TH. (مســـرح المشعل) مسرحيـــة كريستـــوفر مارلـــو معاصر شيكسبـــير (دكتـــور فاوستوس) DOCTOR FAUSTUS وحتى إخراجه لمسرحية (تيمون الأثينى) TIMON OF ATHENS عام ١٩٧٤ م .

ثانياً : مرحلة البدايات

ينحدر بيتر بروك من أب وأم عبقرين ، من أصل روسى عاشا عصر القيصر الروسى . هناك فى الروســـيا يتعرف الأب سيمون بروك SIMON BROOK على الفتاة الأم IDE JANSON ادا يانســـون . ثم يـــتقابلان فى بلجيكا حيث يدرسان . سيمون يدرس الرياضيات ، وإدا تدرس الكيمـــياء . وفى لـــيلة أجـــازة فى ألمانيا يعقدان زواجهما . وفى عام ١٩١٤ م تحصل الفتاة على دكتوراه العلوم فى الكيمياء ، والفتى سيمون على إجازة الهندسة الكهربائية .

فى أثـــناء الحرب العالمية الأولى يهرب الزوجان من البطش الألمانى إلى بروكسل ، ومنها إلى انجلـــترا ليستقرا بها . ويقطنان مدينـــة لنـــدن . فى عام ١٩٢٠ م يولد طفلهما الأول آلكسيس

ALEXIS ، وفى لـــيلة ٢١ مارس ١٩٢٥ م يخرج إلى النور ابنهما الثانى بيتر ستيفن بول بروك
. PETER STEPHEN PAUL BROOK

١ ـ بين المسرح والكاميرا .

منذ الصغر كان بروك يُطلق على المسرح الانجليزى الذى شاهده تعبير (المسرح الميت) . وهـــو نفس التعبير الذى نعثر عليه فى كتابه EMPTY SPACE عام ١٩٦٨ م . شاهد المسرح وهو فى الثامنة والنصف من عمره . عرف مسارح الوست إند اللندنية WEST END . وشاهد فى صغره مسرحيتى (ريتشارد الثالث ، مكبث) لشيكسبيـــير .

كـــان الممـــثل الـــبطل واحداً فى المسرحيتين .. الممثل الإيرلندى أنيو ماكمستر ANEW McMASTER . وكان هو أيضاً مخرج المسرحيتين .

لكن بروك ــ إلى جانب المسرح ــ كان يهوى التصوير السينمائى . أهداه أبوه كاميرا ٩,٥ ملليمتر . وكان بروك رومانسياً فى تعامله مع زملاء المدرسة يستهويه كل جديد فى الحياة . يهرع بروك للعمـــل فـــى أحـــد استوديوهات شرائط الدعاية . ويُنقذ أبوه الموقف ليُرسله إلى اكسفورد لنتعلـــيم .. وفى المسرح الجامعى فى أكسفورد بين الفصلين الدراسيين الأول والثانى ، يُخرج بروك لفـــرقة المسرح الجامعى دراما مارلو (دكتور فاوستوس) . يتكلف العرض المسرحى ثلاثة وستين جنـــيهاً ، ويُحصّـــل إيراد التذاكر خمسة وسبعين جنيهاً استرلينياً . ويُجرب فى الفيلم فى الجامعة . ويصـــبح رئيس جمعية السينما . ويُعد فيلماً عـــن قصته استيرن STERNE ويطلب الممثل جون جيلجود JOHN GIELGUD فى تمثيل المشاهد الداخلية . لكن الفيلم ١٦ ملليمتر كان عرضه سيئاً فى دار السينما . ومن أجل الخطأ فى التقنية لم ينجح العرض السينمائى .

فى عـــام ١٩٤٤ يحصل بروك على الإجازة الجامعية من جامعة أكسفورد . ويلتحق بأحد اســـتوديوهات الأفلام فى لندن . ولا يطيق العمل الروتينى طويلاً . ففى فبراير من عام ١٩٤٥ م يطلب أجازة لمدة شهر واحد يتفرغ فيه لإخراج دراما جان كوكتو JEAN COCTEAU (الآلة الجهنمـــية) LA MACHINE INFERNALE . وبعدهـــا يُخـــــرج درامـــا برنـــاردشـــو PYGMALION . وتُتيح له هذه المسرحية الفرصة للتعاقد مع REPERTORY THEATRE

(مسرح المجموعة) ، وحيث يتعرف على السير بارّى جاكسون SIR, BARRY JACKSON مؤسس ومدير المسرح .

ويُفتح أمام بروك طريق الإخراج المسرحى . فبعد (بيجما ليون) شو فى عام ١٩٤٥ م ، يُخرج (الملك جون) لشيكسبير ، ثم (سيدة البحر) لإبسن . وكان معنى نجاح ثلاث مسرحيات فى الإخراج ، اعتماده مخرجاً مسرحياً رسمياً فى المسرح .

٢ - مسرحية شيكسبير LOVE´S LABOUR´S LOST وما بعدها .

معها تبدأ أفكار التجريب عند بروك فى الإنطلاق من مستقرها الكامن فى عقله . لماذا الإصرار على تقديم الشيكسبيريات كما هى منذ كتابتها ؟ سؤال محيّر لعقل المخرج المتحرر بيتر بروك .

وقبل بدء التدريبات للمسرحية يسافر بروك إلى باريس . يشاهد عرض المسرحية فى فرنسا . ويتناقش بشأنها مع جان كوتو ولوى جوفيه . ويتبادل وجهات النظر مع مخرج العرض الباريسي . ويُضيف فى تعديله للنص الشيكسبيرى (أبيجرام EPIGRAM) للشاعر الفرنسى فولتير بجزء من إحدى قصائده يختتم بها المسرحية ، معبراً عن فكره بطريقة موهمة للتناقض . ثم ، يستعد لإخراج المسرحية .

يذكر بروك عند إخراجه للمسرحية : " كان هذا أول عرض كبير لى . أخرجت قبلاً فى مسارح صغيرة . أعرف الممثلين ، ومديرى المسرح الذين يحتقرون المخرج الذى لا يعرف ماذا يريد ؟ . قبل بدء جلسة التدريب الأولى بليلة واحدة ، جلست فى المساء أمام ماكيت الديكور . ومعى أربعون شخصية من الكرتون هم شخصيات الدراما ، الذى يجب علىّ فى بروفة الصباح الباكر أن أُلقى إليهم بتعليماتى . أخرجتُ على الورق المشاهد مرات ومرات وأعدتُ تعديلاتها مرات كثيرة أخرى . أعطيت الشخصيات أرقاماً لتُسهل علىّ مراقبتهم أمام عينىّ . حاولت تثبيتهم فى مجموعات نوعية كبيرة ، ثم فى مجموعات صغيرة مرة ثانية . ومزّقت هذه الوريقات . ثم أعدت التصوّر ثانية . حاولت الانتباه كثيراً إلى الحركة ، طالما أنا وحدى ولا يراقبنى أحد كما فى المسرح .

وفى صباح اليوم التالى ، كنت أحمل تحت إبطى نسخة ضخمة لنسخة الإخراج . ووصلتُ إلى خشبة المسرح . نظر كل طاقم خشبة المسرح إلىّ فى إجلال واحترام ، عندما لاحظوا حجم

المسرحية المحشو بأوراق الحركة المسرحية التى وضعتها إلى جانب صفحات الحوار المسرحى ، على الفور أعدّوا لى مائدة لأضع النسخة عليها . وبدأت الجلسة .

حددت أماكن الممثلين بالأرقام . وأجلست كُلاً فى مكانه على الخشبة ، وبصوت عال واثق كـــل الـــثقة أعطيت ملاحظاتى . كان المنظر دخول مجموعات . لم يكن دخولهم منتظماً أحسست بذلك ولم أكن أتوقّعه ، بعضهم دخلاً مسُرعاً والبعض متباطئاً . تغيّر كل ما كان أمامي على الورق فى خطـــة إخراج البيت ، وأحسست بأننى انتهيت . وتكهرب الموقف والجو من بعده ، واختلطت الإيقاعـــات إلى إضطراب . تركت النسخة ، ووقفت وحدى على خشبة المسرح بدونها . وبدأت أعطى ملاحظات الإخراج من عقلى ، ومن الموقف الدرامـــى الحـــى الـــذى أمامى وأمام الممثلين . ومـــن ساعتها لم أعُد فى حياتى المسرحية مرة ثانية إلى تسجيل الحركة وحدى ، فى حجرة مغلقة بعـــيدة عـــن آنية الموقف المسرحى الساخن . وعرفت بعد ذلك ، أنه من السخف ومن المستحيل استبدال الممثل بشخصية كرتونية هشة بلا حياة ولا دم ولا حـــوار[٢] .

* * *

فى نفـــس عام ١٩٤٦ م يُخـــرج بـــروك دراما دستويفسكـــى (الإخـــوة كـــارامازوف BRATYJA KARAMAZOVI) تحـــت الإســـم الانجلـــيزى THE BROTHERS KARAMOZOV ، كمـــا يخـــرج دراما سارتر (جلسة سرية) HUIS - CLOS ، بالإسم الإنجلـــــيزى VICIOUS CIRCLE . الأولى فى مســـــرح LYRIC THEATRE فى HAMMERSMITH . والثانية فـــى مسرح ARTS THEATRE فى لندن LONDON .

ويُعـــين بارّى جاكسون مديراً لمهرجان استراتفورد . فيقترح علـــى بروك إخراج (روميو وجولييت) . وفى رحلة البحث الفنى ، يسافر بروك صيفاً إلى مدينة فـــيرونـــا فى إيطاليا ـــ مكان الأحداث الحقيقة ـــ ليقترب من إحساس الدرامـــا الشيكسپـــيرية . ويتصل المخـــرج بجـــورج برناردشو ـــ الذى كان فى التسعين من عمره ـــ يطلب مشورته . وتجـــئ المشـــورة . " العاشقان شابان . لكن ضربات القدر قوية منيعة . وعلى روميو أن يعرف البكاء " ـــ برناردشو .

يُعلــن المخــرج عن حاجته للشباب لبطولة المسرحية . ورنّ التليفون عنده يومياً بعشرات وعشــرات من المُرشحين لأنفسهم . (ولم يكــن الإيطالى زفــيرالى ZEFFIRELLI هو البادئ بتجربة اختيار الشباب فى فيلمه روميو وجولييت كما هو شائع) .

يتم الاختيار . وتمثل دافنى سليتر DAPHNE SLATER صاحبة العيون الزرقاء ـــ كعيون بــروك ـــ ذات التسعة عشــر ربيعــاً دور (جــولييت) . ويقــع الاختيار على لورانس باينه LAURENCE PAYNE فى دور (روميو) .

بحث بروك عن الفراغ ، وعن الفضاء على المسرح . فحائط واحد يعنى البيت بأكمله كما فى رســومات چيوتو GIOTTO وسط بداية الدراما المليدة بالعصر الإليزابيثى . حتى يمكن توليد الإحساس بعدم الحاجة إلى الشاعرية ولا الرقة أو اللطافة . فالدراما تقذف بالبطلين الشابين وسط أعاصــير المعاناة والمكابدة عندهما . وهما يفقدان حياتهما من أجل غضب ورعونة الأسرتين . وهو مدخل بروك إلى العرض الذى أفزع المشاهدين من اللحظة الأولى . إذ لم تتعود جماهير ستراتفورد عــلى هــذه البداية . خشبة مسرح صلعاء عارية ، بلا حوائط . الممثلون يقدّمون بوجودهم على المســرح تــوازن الفراغ . تغيير فى أحجام الإكسسوار التقليدى ، فكان متزناً لا هو بالضخم أو الصــغير . أســلوب الحــركة تناسب مع فراغ خشبة المسرح . الصراع الدرامى بين مونتاجيو وكــابيوليت .. واختصــارات فــى بعض مشاهد الدراما الشيكسپــيرية . فحُذف مشهد القس لورانــس . كما حُذف مشهد المصالحة الأخير بين الأسرتين المتطاحنتين . لم يتحمس النقد للعرض كــثيراً رغــم إقبال الجماهير . إتهم النقد الإخراج بالكثير . ومع ذلك فلم يُخرج بروك بعدها فى استراتفورد حتى عام ١٩٥٠ م .

وتكمــــن المشكلــة ، فــى أن هذا العرض التجريبى فى درامة من أعظم درامات وحوار شيكسپــير جاء مبكراً .

بــل لعل أفكار بروك كانت تسبق أفكار النقاد التقليديين بعشرات السنين . ولم يكن النقد المحافظ على استعداد لتقبّل (الهجوم) ـــ على حد تعبيره ـــ على كلمة الشاعر شيكسپــير ، أو حذفهــا بهــذه الجرأة التى لجأ إليها بروك فى مشاهد كانت تُعد فى الماضى من المشاهــد الهامة أو الرئيسية فى دراما روميو وجولييت .

ولم يكن منهج بروك فى روميو وجولييت إلا مقدمـة لأسلوبـه فى شيكسبـيريات أخريات متأخرة .

يتعرض بروك لتحليل أعمال شيكسبـير فيقول : " درامـات شيكسبـير كـسب للعمل الفـنى فى المسـرح . قـوة حياة مليئة بقوة الرجولة . درامات وُلدت رائدة لعصر يُمهّد الطريق للآخـرين ، وقَدّمت المغامرة والمخاطرة والمجازفة إلى الحيـاة الجديـدة (يقصد بروك حياة عصر النهضة) . وهى الحياة التى انتصرت على فترة القرون الوسطى الطويلة (عشرة قرون كاملة) ، وارتفعـت بقامتها فوقها . لذلك ، فهى درامات ذات قيمة وأهمية ومدلول دقيق للكلمة . تُقدم عقـائد جامحـة ، وولوعـا وتشويقاً قوياً لهذا العالم . درامات مُثلت على خشبة مسرح حى وبين الجمـاهير ، وفى غير بُعد عنها . كان للممثلين قوة مباشرة للدفع بالأحداث فى يُسر وفى شاعرية ناضرة " [٣] .

من هذا التحليل لأعمال شيكسبـير تظهر وجهة النظر عند بروك ، وتجاه الكلاسيكيات . إن رؤية بروك عصرية بمعنى العصرية الجديدة التى تقترب من الجماهير فى صورة بسيطة بعيدة عن التعقـيدات والتضـلّع والقواعد المتبعة . وهو يُطبق هذه العصرية بالحذف من حوار شيكسبـير واختصار دراماته ليوافق العصر الحالى .. عصر الإنسانية . فيُخفّض من مشاهد الدماء ، ويقترب من إبراز (الشعبية) فى درامات شيكسبـير .

شيكسبـير لـيس شـعبياً بـالمعنى المفهوم فى مدلول الكلمة هذه الأيام . وإلا لما حوت مسرحياته شخصيات نبيلة وملكية ، ولما ناقشت دراماته (الملك لير) توزيع الثروة الملكية فى أسرة لير . بل لعله كان أكثر نبالة وإبرازاً لها من غيره من معاصريه من مؤلفى الدراما فى عصره . لكن شعبية شيكسبـير تتجلى فى عُمق الجذور التى كانت تتصل بالشعبية وناسها اتصالاً نفسياً وفلسفياً، بمـا يتولدّ معه ــ على طريق الدراما وسيرها ــ روح الشعب ونفحة هذه الروح . أى أنها شعبية تنضح بالاقتراب من الجماهير ومن طبقتها ما تحت المتوسطة . وهى نفس الطبقة الجماهيرية .. طبقة الجماهير التى استبدل من أجلها الموسيقىُّ بيتهوفن الحركة الثالثة فى سيمفونياته، حين ألغى حركة المينويـت MENÜETT وهـى الرقصة الأرستقراطية الشهيرة فى عصره ، والتى كان المؤلفون الموسـيقيون يُضـمّنون سيمفونياتهم عادة بها ، ليستبدلها بحركـة الأسكـرزو أو الاسشـرزو

SCHERZO الــتى عــبّرت عن الطبقة الوسطى . بما أُعتبر آنذاك دعوة صريحة فى فن الموسيقى للاتجاه نحو المُثل العليا للإنسان والإنسانية ، وطابعاً أخلاقياً سامياً يُحس بشقاء الآخرين ، والإشفاق عليهم ، وواجب إنصافهم . الأمر الذى أعاد تشكيل وظائف الموسيقى لتُصبح قادرة على التعبير عن عواطف البشر بتعدّد نوعياتها ومختلف طبقاتها .

وتتضح معالم الشعبية فى درامات شيكسبــير فى هذه المشاهد ، وهذا السلوك الشعبى الذى تحملــه شخصــيات شعبية قليلة فى دراماته الملكية والتاريخية ، لكنها ذات أثر فعّال وسط عناصر النــبالة واســعة المساحة درامياً . تتضح هذه المعالم الشعبية فى قيم الإحساس الشعبى والنهوض به والإعـــلاء مـــن مظاهره . وهو ما نعثر عليه تحديداً فى مشاهـــد قليلـــة أو قصـــيرة تماماً تكون الشخصيات الشعبية هي البطلة الوحيدة فى هذه المشاهد . ومنها على سبيل المثال ، مشهد الشعب فى مسرحية (ريتشارد الثالث) بعد تولّيه العرش . وموقف الحفـــارين للقـــبر فى (هملت) ، وفى (مكبث ، روميو وجولييت) ، والمشهد الشعـــبى فى سوق استراتفورد فى (قصة الشتاء) ، وفى (تاجر البندقية) وشخصية المُرضع فى روميو وجولييت شخصية شعبية مائة فى المائة ، وشخصيات الصُناع ومشهدهم فى (حُلم منتصف ليلة صيف) ، وشخصية فالستاف فى (الخمّارة) الحانة وهو يُعـــبّ الخمـــر مع المدمنين من أفراد الشعب هناك . ثم أخيراً مشهد الكرنفال الشعبى فى (تاجر البندقية) فى ڤينيسيا .

وعـــلى ذلك تبدو درامات شيكسبـــير حقيقة بديهية مقررة ، بفصولها ومشاهدها المقسمة تقسيماً دقيقاً ومحدداً حتى وإن جاء هذا التقسيم بعد وفاته . ومع ذلك ، فإن التجديدية والتجريب فيها ضرورى فى العصر الحديث ، وبالذات ، لأنها حقيقة بديهية مقررة . إن احترام كلمة المؤلف الدرامى أمر واجب ومعروف . لكن هذا الاحترام لا يجب أن يعطى للكلمة كل المسرح . فالمسرح شــئ ، والكـــلمة الدرامية شىء آخر . إن تجسيد الكلمة الدرامية عمل مُقدس فى المسرح الجاد الناجح . لكن تضخيم الكلمة على حساب الفن المسرحى ـــ وبخاصة فى عصر التجديدية ـــ يخنق (حالـــة) المســـرح العصرى . ويخطئ المخرجون الذين يعتقدون بأن الدراما تتحدث عن نفسها بالحوار المسرحى وحده . وحينما يتفـــرغ الممثـــل إلى الحوار وحده فهو لا يؤدى دوره فى المسرح الحديـــث على الوجه الأكمل . والمخرج الحديث يعمل بثلاث رنات . رنة مع الكلمة ، وثانية مع

الجمهـــور ، ورئة ثالثة مع تفكيره وأدواته الخاصة التى هى ملك شخصى لــه ولعقله وتفكيره . والرئة الأولى .. رئة الكلمة أو الحوار المسرحى هى الرئة الدائمة الموجودة باستمرار ، وهى ظاهرة للعيان فى النص المسرحى . أما الرئتان الثانية والثالثة ، فهى محك الإبداع والابتكار ، فى اكتشاف باطن الكاتب الدرامى وأغراضه .

تقـــوم فكرة التجديد عند بروك على ما سبق ذكره وعلى حد تعبيره .. " إن المسرح الجيد هـــو وليد لحظته التى يعمل فيها على المسرح . فالمسرح يتعامل مع الملائكة الأحياء ويحتاج فى كل لحظة إلى وقفات تجديدية وتعديلات جوهرية "[٤] .

ثالثاً : مرحلة القلق والبحث الفنى

وهـــى مرحلة تكوين بروك ، وتفتّح شخصيته عالمياً فى المسرح والسينما والأوبرا ، وتحتل المرحلة الفترة من عام ١٩٥٥ م تاريخ تقديمه مسرحية شيكسبـــير (تيتـــوس أندرونيكـــوس) TITUS ANDRONICUS حتى عام ١٩٦٢ م تاريخ إخراجه لمسرحية شيكسپـــير (الملك لير) KING LEAR .

١ ـ تيتوس أندرونيكوس .

مـــن مسرحيات شيكسپـــير النادر صعودها على خشبة المسرح فى تاريخ المسرح العالمى . يصفها الكاتب توماس ستيرنز إليوت T. S. ELIOT (٢٦ / ٩ / ١٨٨٨ ـــ ٤ / ١ / ١٩٦٥م) بأنهـــا أعظـــم المسرحيات حماقة وبلاهة ولا يعتقد بيد شيكسپـــير فى خطّها . ويشترك معه فى هذا الاعـــتقاد كثير من المؤرخين . والدراما صورة مفرغة تُذكرنا بفزع درامات سنكا SENECA . مشاهد عارية للقتل ، وقصفُ لرقبات الناس علناً وجهاراً على خشبة المسرح ، وقطعُ للأيدى على مسمع من النظارة ، ووحشية قاسية مُروّعة CANNIBALISM . وكلها تصرفات مسرحية من الصـــعب ، بـــل ومـــن الاستحالة عرضها على جماهير عصر متحضّر ، أَعْفَتْهُ حكوماته من عقوبة الإعدام فى الأحكام القضائية القاسية . ففور بدء المسرحية نسمع عن موت اثنين وعشرين من أبناء تيـــتوس ، وسقوطهم أبطالاً فى ساحة الشرف . وعندما يُسدل الستار الأخير ، يكون هذا العدد الكبير قد ارتفع إلى خمسة وثلاثين ضحية فى الفصل الخامس من التراجيديا . وما هو سلوك مبالغ فيه ، حتى إذا ما عرفنا شوق شيكسپـــير إلى إظهار القتل والدماء فى مسرحياته .

كانـت تـيمة القتل والدم أمر معروف فى عصر النهضة . ونعثر على هذه القيمة الدموية الحمـراء عند معاصرى شيكسبيـر وفى دراماتهم . فهى عند كيد KYD ، مارلو MARLOW وبيـل (*) PEELE (جـورج بيل GEORGE PEELE ١٥٥٨ ـ ١٥٩٧ م) سلوك مسرحى معتاد . ولعل جماهير شيكسبيـر فى أيامه كانت مولعة بدرامته تيتوس أندرونيكوس حيث ارتفع فيها معدّل البربرية إلى حد بعيد ، الأمر الذى يثبته كثرة تمثيلها أيام شيكسبيـر . ومسرحية تيـتوس أندرونيكوس لم تكن قد صعدت على المسرح الإنجليزى منذ عام ١٩٢٣ م حينما أعدّها الدرامـى الإنجليزى إدوارد رافنـزكروفت EDWARD RAVENSCROFT ومثلّها مسرح الأولد فيك فى لندن OLD VIC THEATRE .

يعمل بروك فى إعداده للمسرحية لمدة عام كامل . أربعة شهور يُخصصها لتعديلات النص الشيكسبيـرى ، وثمانيـة أشهر لمرحلة الإخراج المسرحى . يصمم بروك المناظر والأزياء ، ويُعدّ بنفسـه الموسيقـى التصويريـة للعـرض المسرحـى بمعاونـة لسْلى برِدْجُووتر LESLIE BRIDGEWATER . فى تحديد لموسيقى القرن السادس عشر الباروكية وبآلات العود والجيتار والسـيمبالو وأحـياناً قليلة باستعمال الهارب HARP . وبوضع ميكروفونات داخل آلة البيانو وبجانـب بـدال البيانو لتجسيد وتضخيم الصوت الموسيقى ، ليُصبح التأثير الموسيقى بغيضاً غير مـرغوب فيه UNLIKELY وغير محتمل كذلك . هذا التأثير الموسيقى المتعمدّ يقود إلى إحساس بالرعشة والاهتزاز والارتعاد والإثارية ، سارياً فى جسد الجماهير المشاهدة .

وكان هدف بروك المباشر من هذه الموسيقى ، هو الوصول إلى طبيعة العصر الرومانى بقسوته البدائية الساذجة وأعماله الوحشية السادية الخالية من كل إنسانية ، والفظّة الهمجية المحملة بالعُنف والضراوة . وأليست هذه هى البربرية بشحمها ولحمها ؟ تيتوس ما هو إلا صورة سوداء نفسها ولا يمكـن أن يصـدر عـنه غير الهمجية والبربرية ، وفى مجموعة من الطقوس والشعائر RITUAL الرومانية القديمة .

وهنا يتقابل بروك لأول مرة فى المسرح ، ومع نفسه بفكرة الطقسية والشعائرية . ويزداد هذا العامل الطقسى الشعائرى بعد ذلك فى أعماله القادمة المتأخرة ، ويحتل مكاناً بارزاً فى إخراج مسـرحيات أخـرى تالية . فهو نفس الشعور الطقسى الذى يظهر فى إخراجه لدراما (أوديب)

سنكا ، فى صورة أكثر وضوحاً . وهى نفس الطقسية التى تُرى فى إخراجـه لدرامـا شيكسبـير (حـلم منتصف ليلة صيف) فى ارتجالات الممثلين الإيرانيين والنيجريين من الفلاحين فى الدراما . ومع استعمال بروك لهذه الطقسية العتيقة فإن مهارته هى فى إلباس درامات شيكسبـير — وبهذه الشعائرية الفكرية — لباس مسرح حديث فى القرن العشرين ، يقدم درامات شيكسبـير فى صورة عصرية تلائم جماهير هذا القرن . يؤكد هذا النجاح لبروك دراسة البولندى الناقد يان كوت JAN KOTT بعـنوان (شيكسـبـير القاسى والحقيقى)[٦] بتمثيل الممثل الانجليزى لورانس أوليڤييه LAURENCE OLIVIER حين يذكر ..

" صرح بروك وأوليفييه أن الذى شجعهما على إخراج (تيطوس) هو إدراكهما أنها تحوى — ولو بشكل خشن — بذرة كل المآسى الشيكسبـيرية . فما من ريب فى أن عذاب تيطوس يُنبئ بالجحيم الذى سيمر فيه لير ....

إننا بمشاهدة تيطوس أندرونيكوس — ربما أكثر من غيرها مـن مسرحيـات شيكسبـير — نُدرك طبيعة عبقريته . لقد أعطى العاطفة الجامحة وعيها الداخلى . وكفّت القسوة عن كونها فيزيائية وحسـب . فشيكسبـير اكتشف الجحيم الخلقـى واكتشف السماء كذلك . ولكنه بقى على الأرض .

رأى بيـتر بـروك ذلك كله فى (تيطوس أندرونيكوس) ولكنه لم يكن أول من اكتشف المسرحية . صحيح أنها أُعتبرت طوال قرنين من الزمن عملاً كثير النواقص ويُعوزه الصقل . عملاً قوطياً ، كما كان يسميه الكلاسيكيون . ولكن المسرحية كانت تروق للإليزا بيثين ، إذ أنها كانت مـن أكـثر المسرحيات تمثيلاً . فبيتر بروك لم يكتشف (تيطوس) ، غير أنه اكتشف شيكسـبـير فى (تيطوس) ، أو أنه بالأحرى فى هذه المسرحية اكتشف المسرح الشيكسبـيرى الذى يُثير جماهير المشاهدين ويُحرّك أعماقهم ، يُرغّبهم ويُبهرهم ، كلها معاً "[٧] .

هـذا الاكتشـاف لبيـتر بروك ، هو بذرة تحركه مستقبلاً ناحية فكرة مسرح القسوة . ليخصـص عام ١٩٦٤ م كاملاً لهذا المسرح . وحتى لا يقع لبس فى فهم تعبير (القسوة) . فإن قسوة بروك تعنى — كمخرج — كشف آلام الإنسان ومعاناته بكل الصدق الفنى ، حتى ولو أدى ذلـك إلى الإحساس بالقسوة والعنف فى التعبير الفنى . وعلـى نفـس هذا القياس مَثّلَ أوليڤييه

دور (تيــتوس) . مســتوعباً هاضماً لكل آلام ومعاناة الشخصيات الشيكسبــيرية فى دراماته الشــعرية الأخــرى ، إذا اعتــبرنا أن تيتوس أندرونيكــوس أعنف وأفظع الدرامات التراچيدية بوحشيتها وقسوتها . كان جريناً فى عنفه وقسوته بلا خوف أو وجل من عاطفة القلب ، أو الشفقة أو الــرثاء بلا حساب للصرخات أو الآهات ، فآذانه مسدودة عن كل ما يصدر أو يأتى لــه من الخارج . غير عابئ بالصراخ أو الهمسات . إنه يسير فى طريق سوداوى مرســوم لــه لا يحيد عنه أبداً .

وفى الفيلم عن نفس المسرحية ، يختصر السيناريو كثيراً من الحوار ، لكنه يُركّز على الحدث الصـــــارم فــى كثير من الأحوال ، وعلى الرؤية البصرية التى تستمد قُواها من التحليل النفسى للمسرحية .

حتى ١٦ أغسطس عام ١٩٥٥ م تاريخ تقديم العرض المسرحى كــانت دراما شيكسبــير (تيــتوس أندرونيكوس) دراما ميتة لا يقبل على إخراجها أحد ، على الأقل فى العصر الحديث . حــتى يأتى بروك لينفُض التراب عن المسرحية ، ويفعل بها خطوة تجديدية فى طريق حياته المسرحية والسينمائية .

وتــأخذ المسرحية طريقها إلى خارج انجلترا . فتُمثل فى ڤينا ووارسو ، وتُقبل عليها الجماهير هناك إقبالاً رائعاً ليس لــه نظير . ليس فقط من أجل لورانس أوليڤييه البطل تيتوس . ولا من أجل غــياب المســرحية ما يقرب من مائتى عام من خشبة المسرح الأوروبى . ولا من أجل الإضطراب والإهتياج والهياج العصبى وهبّة الريح العاتية الكامنة فى العرض المسرحى . إن كل هذه الخصائص كانت سمة العرض المسرحى لبروك حقيقة ، وفى أوضح وأغلى معانيها . لكن الواقع ان هذا الإقبال الجماهيرى كان لــه سبب آخر أقوى وأعظم ، وهو ارتفاع قيمة المسرحية التى غابت طويلاً عن الجماهير إلى مستوى أعظم تراچيديات الشاعر الإنجليزى وليم شيكسبــير . وطالت قامة (تيتوس أندرونــيكوس) لــتقف مــرفوعة عالية ممتدة على قدم المساواة مع درامات شيكسبــير الكبيرة الأخــرى مثل (هملت ولير وعطيل) . هذه الضفيرة التجديدية ، وهذه الكيميائية التى ركّب بها بــروك العــرض الجديــدة فى شكل طليعى مؤسلب **STYLIZED** للتاريخ الكلاسيكى الرومانى القديم لتخاطب كــل متفرجــى العصر فى انجلترا وڤينا ووارسو ، وكل عواصم وأقاليم أوروبا ،

لـــيعود كل منهم ـــ وفى عصرية العصر ـــ إلى العنف والقوة والإضطراب والحقد والغل والظلم والعبودية . يعود ليفهمها ، ثم يعود مرة أخرى ليفيق إلى واقع العصر .. الواقع الإنسانى المعاصر .

تـــتوالى العـــروض فى أماكن أخرى من القارة الأوروبية فى باريس فى مسرح الأمم . وفى بـــلجراد BELGRAD ، زغرب ZAGRAB بيوغوسلافيا . ثم فى ڤينيسيا بايطاليا . ثم ، ترجع عـــائدة إلى لندن لخشبة مسرح مهجورة ، كانت مكاناً لبعض الأوبرات فى الماضى . وفى العرض الأخـــير يصـــعد لورانس أوليفييه ليختم العرض الأخير لمسرحية (تيتوس أندرونيكوس) مُحيياً الجماهير بسبع لغات حية .

٢ ـ تجربة هملت شيكسبير .

فى نفس عام ١٩٥٥ يستعد بيتر بروك لإخراج مسرحية شيكســـير الشهيرة (هملت) فى مسرح الفونيكس PHOENIX ببطولة الممثل الإنجليزى بول سكوفيلد PAUL SCOFIELD فى دور هملت . ويكون هذا العرض هو الدراما السابعة فى سلسلة درامات شيكســـير مـــع المخرج بيتر بروك .

لم يـــنجح العـــرض نجاحـــاً خارقـــاً . ومع أن العرض قد قُدّم ـــ قبل لندن ـــ فى برايتون BRIGHTON ، أكسفـــورد . برمنجهـــام BIRMINGHAM إلا أنه لم يصادف هذا النجاح العظيم الذى لحقه وحققه فى مسرح الفن فى موسكو . كان العرض المسرحى الإنجليزى الأول الذى تـــزور فـــيه فرقة إنجليزية الإتحاد السوڤيتى منذ ثورة أكتوبر الإشتراكية عام ١٩١٧ م . أو لنقل العرض الإنجليزى بعد (هملت) جوردون كريج عام ١٩١٢ م . امتـــلأت مقاعـــد مسرح الفن (١٤٠٠ مقعـــداً) لمدة ١٢ ليلة هى كل ليالى عرض بروك فى موسكو . شهدت العرض زوجة الراحل أنطون تشيكوف ، السيدة أولجا كنيّر OLGA KNYIPPER وكل المخرجين السوڤيت . وعزفـــت الموســـيقى قبل العرض السلام الملكى البريطانى والسلام الجمهورى السوڤيتى . وتحدّث بـــروك قلـــيلاً بالروسية ، شكر الجماهير التى دعت فى نهاية كل عرض الممثلين لتحيتهم لأكثر من عشرين مرة أمام ستار العرض الإنجليزى تحيات حارة . وكتبت صحيفة البرافدا PRAVDA تقول .. " عرض بسيط ومؤثر للغاية " .

تتركز فلسفة بروك فى هملت فى الآتى :

لم يختلف تفكير بروك عن تفسير الروسى الناقد بالينسكى كثيراً . فهو ليس حالماً ، بل هو ثائر ضد ظلم واقع عليه وينتابه فى كل لحظة من لحظات حياته . وتكمن تراجيدية (هملت) فى أنه لا يجد الوسائل المناسبة لحربه على الظلم .

ويتوافق تواجد المسرح الإنجليزى فى موسكو مع عرض نفس المسرحية (هملت) بإخراج أخلبكوف منذ سنة لها حيث كان عرضها يجرى فى مسرح ماياكوفسكى . ويشاهد بروك العرض السوفيتى . ويناقش العرض السوفيتى فى صراحة وعلمية . فهو يتعرض إلى الواقعية الإشتراكية . ويعترف بواقعية التحليل فيها لكنه يرفض تعامل خشبة المسرح مع واقعية التحليل هذه . لم يصعد هملت كثيراً على المسرح السوفيتى باعتباره شخصية لا تستطيع أن تُحدد نفسها أو مصيرها .

كان بروك يعرف (هملت) منذ القديم . فقد أخرجها وهو فى سن السابعة من عمره فى البيت . وقف أبوه على ستارة ماكيت المسرح الكرتونى الذى أهداه لولده بيتر ، وشغّل الإضاءة البدائية بطبيعة الحال . مثّل بروك هذا العرض الذى استغرق أربع ساعات كاملة . كل الأدوار قراءة وتمثيلاً صبيانياً ساذجاً ، كان أخوه الأكبر هو مساعد المخرج . والأم وبقية الأسرة هم المشاهدون المساكين المحتملين .

ويُعلّق الناقد كينيث تينان على عرض (هملت) ، أنه مَرّ كما يمر السيل المنهمر ، ناقصاً بما أجراه بروك من حذف على الأصل الدرامى لشيكسبير .

ويبقى للتاريخ المسرحى المعاصر ، تحليل بروك لإخراجه لدراما هملت ، كاشفاً النقاب عن فكر عصرى حين يقول .. " ماذا تعنى روح الأب هملت فى العرض ؟ إنها روح ما فوق الحقيقة بكل ما فى التعبير من معنى . إنها غموض الأهميات فى الشخصية ، والتى يُسدى بها إلى ولده . من الطبيعى كذلك أن المتفرج فى العصر الإليزابيثى كان أقرب إحساساً إلى صورة روح الأب منه إلى المتفرج المعاصر . وهو ما لم يُزعج المتفرج القديم أو يفاجئه . أما اليوم فيمكن لعرض استعراضى يسارى أن يسخر — وعلانية — من رئيس الولايات المتحدة الأمريكية من على خشبة المسرح ، وتضحك الجماهير بملء فيها ولا يحدث شئ ، سوى أن تبقى الشخصية فى خطر . (يقصد بروك الشخصية المتعرضة للنقد) . ولكثرة تعود المشاهد الكلاسيكى القديم على الأرواح والأشباح .

فقد كان كثيراً ما يقابل ظهورها ضحكات المشاهدين فى الصالة . لكن ماذا يحدث اليوم ؟ إذا ما اتخذ الشبح مسحة رومانتيكية ، فإنه لا يُثير الضحك ، ولا الخوف كذلك . قد ندخل تحت التأثير الإنفعـــالى الذى يخلعه علينا أو يضعنا تحت جناحيه فى المسرح . فلا نضحك ولا نخاف أو نجزع . لأننا نستسلم له فى رومانتيكية فهو المُصدّر لها لنا فى الصالة .

عندما أخرجتُ المسرحية . أردت إحياء تأثير عكسى . صببتُ كل الروح فى ممثل دور الأب هملت . وأبرزته إبرازاً طبيعياً ، تماماً كما يتحدث الأب بأبوة لها شكلها الخاص والموروث مع إبنه . ولم يكن الموقف مؤثراً ، ولا ذنب للممثل فى ذلك فأنا الذى وجّهته إلى هذه الطبيعية . كان التأثير عكسياً فاشلاً . فالإبن تعارض مع الأب وأصبح المشهد كله رمادياً " .

ومع ذلك . فقد مُثّلت (هملت) ١٢٤ ليلة على المسرح .

٣ - موجه السخط فى المسرح الإنجليزى .

تتفجر حركة السخط فى المسرح الإنجليزى ليلة ٨ مايو من عام ١٩٥٦ م فى مسرح صغير فى لندن يحمل عنوان ROYAL COURT بتمثيل دراما (أُنظر إلى الماضى فى سخط) LOOK BACK IN ANGER تأليف چون أوزبورن (٢٧ عاماً) JOHN OSBORNE (من مواليد لندن ١٢ / ١٢ / ١٩٢٩ م) [٨] .

وتفضح الحركة مسرح الصالونات ، وتُلفت النظر فى قوة إلى ضرورة التوقف لمراجعة خط مسار المسرح الإنجليزى والدراما الإنجليزية . إن أعظم ما أتت به هذه الحركة ، هو تغيّر احتياجات المسرح . فأصبح ما يُقدّم لا يكفى متطلبات وحاجات العقل الشاب الإنجليزى بعد عام ١٩٥٦م . وانضم للحركة كثير من الشباب الانجليز يُجرّبون فى الدراما .

— أرنولد ڤسكر ARNOLD WESKER بدرامات

1 – CHICKEN SOUP WITH BARLEY , 1958 .

2 – ROOTS , 1959 .

3 - I'AM TALKING ABOUT JERUSALEM, 1960

4 – A CHIPS WITH EVERYTHING , 1962 .

5 – THEIR VERY OWN AND GOLDEN CITY , 1966 .

6 – FRIENDS , 1970 .

7 – THE KITCHEN , 1966 .

8 – THE FOUR SEASONS , 1966 .

— هارولد بنتر   HAROLD PINTER بدرامات

1 – THE ROOM , 1957 .

2 – THE DUMB WAITER, 1957 .

3 – THE BIRTHDAY PARTY , 1957 .

4 – THE CARETAKER , 1960 .

5 – A SLIGHT ACHE, 1961 .

6 – THE COLLECTION , 1963 .

7 – THE LOVER , 1963 .

8 – THE HOMECOMING , 1965 .

9 – THE TEA PARTY , 1967 .

10 – LANDSCAPE , 1969 .

11 – SILENCE , 1969 .

12 – NO MAN'S LAND , 1975 .

13 – BETRAYAL , 1978 .

14 – THE HOTHOUSE , 1980 .

15 – FAMILY VOICES , 1982 .

وتكتب شيللا ديلانى SHELAGH DELANEY مسرحيتها (نقطة عسل) وهى فى السابعة عشر من عمرها . ويلحق بها فى الموجة برندان بيهن BRENDAN BEHAN ، جون آردن JOHN ARDEN ، برنارد كوبس BERNARD KOPS ، داڤيد كرامبتون DAVID CRAMPTON ، جون مورتيمر JOHN MORTIMER ، إرول جون ERROL JOHN .
يرقــــب بروك حركة التمرد الفنى هذه ، ويجد لها امتداداً فى فن القصة عند ألان سيليتو ALAN SILLITOE (٤ / ٣ / ١٩٢٨ م) ، وفى فـــــن السينما عند المخرج السينمائى كاريل رايس KAREL REISZ ، والممثل توم كورتيناى TOM COURTENAY ، وكذلك عند أول مخرج

مسرحي وسينمائي للحركة توني ريتشاردسون TONY RICHARDSON (١٩٢٨/٦/٥ م) .

رقب بروك الحركة كلها دون أن يلتقي في لحظات تماس معها . هل هناك أسباب يا تُرى ؟

لا أسـباب . فبروك نفسه ثائر مسرحي ، كثوريـي حركة السخط عام ١٩٥٦ م . لكنه كـان مشغولاً عام ١٩٥٦ م بإخراج عدة مسرحيات هامة شغلته عن التعاون مع الحركة . خمس مسـرحيات لم تسمح له بإقامة تعاون شريف مع ثورية هي في الأصل من خصال مهنته ومنهجه . أخرج بروك في عام ١٩٥٦ م درامات :

1 – GRAHAM GREENE : THE POWER AND THE GLORY .

2 – T. S. ELIOT : THE FAMILY REUNION .

3 – ARTHUR MILLER : A VIEW FROM THE BRIDGE .

4 – TENNESSEE WILLIAMS : CAT ON A HOT TIN ROOF .

5 – WILLIAM SHAKESPEARE : TITUS ANDRONICUS .

لكـن الواضـح عـند بيتر بروك أنه منذ بدء الستينيات ، وهو لا يثق كاملاً في الكلمة المسـرحية أو الدراما . وهو التيار الواضح في إخراجه للعروض التي قام بها في تلك الفترة . ونرى تركيزاً واضحاً منه على التعبير الجسدي والفيزيكي عند الممثلين . ولا عجب في ذلك ، فقد سبقه السوفيت إلى ذلك .

يكتب عام ١٩٦١ م فيقول في مقاله (الجوع المسرحي الغائب) .. " اليوم لا أثق كثيراً في الكـلمات ، لأنهـا عاشت طويلاً . إنها لا تُقدم جديداً ، ولا تُعبر كاملاً . وأعمق هذه الكلمات عاجزة عن أن تُقرر شيئاً " (٩) .

يعـتقد بروك أن المؤلف الدرامي بوسعه أن يسحر العالم على خشبة المسرح . وهو يرى ـــ أي المؤلـف ـــ الحياة كلها بنظرة ذاتية خاصة . وشأنه كبقية الناظرين ، فهو يحاول جاهداً إلى أن تلتصـق بفكـره الصورة التي يُحددها كتابة درامية . لكن هذا الدرامي لا يعنيه في أحوال كثيرة الحـدس أو البديهة INTUITION . والخسارة أنه يعتبر ما يُحسه هو إحساس كل إنسان . وهنا يكمـن الخطـأ . لأنه حينئذ يقطع العلاقات الدياليكتيكية بين ما يراه أو يُحس به وبين ما يكتبه كلمات وحواراً درامياً . والمؤلف إما أن يكتب عالمه وخبرته الداخلية بكل ما فيها من عمق وأمانة.

أو هـــو يتحاشى هذا الطريق الصعب ليعرض سطوحاً خارجية بعيدة عن اللب والأعماق . وكل واحد منا يعتقد أن عالم المؤلف الدرامى عالم مكتمل . وفى هذا الصدد يذكر بروك ..

" لو لم يكتب شيكسپـــير حرفـــاً واحداً أو سطراً واحداً من دراماته لقبلنا الدرامات . لأن فـــيها العصر الإليزابيثـــى كله بصراعاته ومتناقضاته . فمنذ أربعمائة عام كان المؤلفون الدراميون مرتـــبطين بالعـــالم الخـــارجى لهم وبأحداث هذا العالم ، وصراعات شخصياته مع الحياة والخوف والرغـــبات . وكانـــت الدراما حينذاك انفجار ، ومواجهة ، وتناقضات ، وتحليل ومماثلة ومطابقة IDENTIFY " [١٠] أى اعتبار الشيئين شيئاً واحداً . فكان هناك التماثل والتطابق بين الشخصية فى المجتمع آنذاك ، ومثيلتها على خشبة المسرح . ومعنى ذلك أن أسباب اختيار أو كتابة درامات الماضى — وبخاصة فى العصر الشيكسپـــيرى — كـــان يعـــود إلـــى أهداف اجتماعية محددة ، لها شخصياتها المحددة كذلك ، ولهذه الشخصيات المسرحية واجباتها المقررة فى فن كتابة الدراما ، وعبر وسائـــل معينـــة لا تُستبدل بوسائل أخرى . هذه التركيبية المعقدة هى سر السحر فـــى درامات شكسپـــير ، وإلا فلماذا هو خالد إذن بدراماته ومسرحياته ؟

مـــن أجل هذه الصورة الدرامية الجادة والكبيرة ، والمستقرة فى ذهن بروك . لم يُقدم بروك عـــلى تعـــاون مع حركة السخط ، لأنه كان يقيس جهودها الدرامية بجهود درامية أكبر وأعظم رســـوخاً فى مسرح شيكسپـــير . وسواء كانت نظرة بروك سليمة فى منظاره أو غير واقعية ، فقد كان هذا هو الذى حدث .

* * *

يُخـــرج بيتر بـــروك (مشهـــد من الجسر) للكاتب الدرامى الأمريكى المعاصر آرثر ميللر عـــام ١٩٥٦ م . وهى المسرحية التى قدمتُ بها كمخرج آرثر ميللر كدرامى لأول مرة فى تاريخ المسرح المصرى الحديث عام ١٩٦٤ م على خشبة المسرح القومى المصرى . بتمثيل الفنانين أمينة رزق ، محمد السبع ، سعيد خليل ، توفيق الدقن ، رجاء حسين ، حسن عبد الحميد ، ولأول مرة الشـــاب توفـــيق عبد اللطيف . بديكور لطيفة صالح ، على خشبة مسرح الجمهورية بالقاهرة ، وبموسيقى سليمان جميل .

يقـــدم بـــروك المسرحيـــة فى لندن على المسرح الكوميدى COMEDY THEATRE . ويُصـــمم لهـــا الديكـــور مُركّزاً على الجيران جماهير الحى وسكانه ، ليكونوا شهوداً على المأساة الإنسانية (مشهد من الجسر) . انتهج بروك فى هذه الدراما الأسلوب الواقعى .. واقعية المناظر ، والسكان ، والحادثة الدرامية وما هو نادر فى إخراجه .

تُحلل الكاتبة شيلا هافتل SHEILA HUFTEL إخراج بروك للمسرحية فتقول : " غالى بروك فى إبراز جيران بروكلين ، ورفع من نبض الطبيعية فى العرض المسرحى . لا يعثر المهاجران إلى نـــيويورك عـــلى ما فى أحلامهما من حياة لامعة ودولارات بالأقة . لكنهما يواجهان سجناً صلباً وقفصاً حديدياً ينـــزلان فيه " (١١) .

بعـــد سنتين يُخرج بروك نفس المسرحية فى باريس فيمثل RAF VALLONE دور إيدى كاربون EDDIE CARBONE وتُمثل LILA KEDROVA دور بياتريس BEATRICE. ثم يُخرج فى باريس أيضاً مسرحية تينيسى وليامز (قطة على سطح صفيح ساخن) بالبطلة جين مورو JEANNE MOREAU . يتصـــور بـــروك الـــدراما كعاصفة تأثيرية على خشبة مسرح من نار المنجنيق والمفرقعات النارية ، تُسلى جماهير النظارة .

فى عـــام ١٩٥٧ م يعود بروك إلى لندن . ويعود إلى ذكر التجديد مرة أخرى . التحليق فى الفكـــر المسرحى بالوسائل والأفكار العصرية يُلبسها العروض المسرحية اختياراً وإخراجاً . فهو فى كل عام يقدم مؤلفاً جديداً أو مسرحية ذات طابع خاص . لا يهدأ أبداً . ولا يقبل الروتينيات فى العمل المسرحى . وهى إحدى الخصائص الهامة فى حياته ومنهجه .

ثم يُخرج دراما شيكسبـــير (العاصفة) . يقول عنها . " إنها مسرحية تُضلل المخرج وأحياناً ما تقوده إلى طرق خاطئة " . بمعنى أن الكشف عن المضمون الدرامى فيها ليس سهلاً . الأحداث تدور فى جزيرة ، وما هى بجزيرة . وتدور فى يوم واحد ، وهى فى الواقع المرئى غير ذلك . وحين يتعمق المرء فى الدراما يتبين أنها هى الخطاب الشيكسبـــيرى الأخير ، وآخر دراماته عام ١٦١٢م الـــتى تـــتعامل مع كل الوجود الإنسانى . يُصمم بروك المناظر كعادته ، ويكتب للمسرحية النوتة الموسيقية كذلك . ويستعمل التقنية العصرية فى الإخراج لهذه المسرحية . وفى الخلفية الرمادية فى مؤخرة خشبة المسرح تُظهر خشبة المسرح صورة من السلويت لسفينة مُجسدّة .

ضمن مرحلة القلق والبحث الفنى ، يُخرج بيتر بـــروك رائعـــة السويســـرى فريـــدريش دورينمات FRIEDRICH DÜRRENMATT (زيارة السيدة العجوز) DER BESUCH DER ALTEN DAME تحـــت اســـم العـــرض الإنجليزى THE VISIT , TIME AND AGAIN فى مسرح لين فونتان بنيويورك .LYNN FONTANNE TH عام ١٩٥٨ م . وهنا ماذا نُلاحظ ؟

أولاً : يُعجب بروك بالمسرحية فى باريس . لكنه لا يحسب تماماً حساب الجمهور الإنجليزى الـــذى لا تستهوية درامات الجروتسك GROTESQUE . وهو نوع الدرامات الغربية على نحو بشـــع أو مُضـــحك ، أى مغايـــر لكل ما هو طبيعى أو مُتوقّع . والحقيقة التى يجب ذكرها أنه لا دورينمات ولا زميلـــه الســـويسرى ماكس فريش MAX FRISCH (١٩١١ ـــ ١٩٨٣ م) استطاعاً أن ينجحا نجاحاً كبيراً فى انجلترا . وحتى درامات اللامعقول رفضها الجمهور الإنجليزى ، إذ لم يستســـغ بيكيت أو يونيسكو . والسبب أن هذا الجمهور يُحس بغربة مع المؤلفين الدراميين الأجانـــب مـــن غـــير الإنجليز . أما فى سبب عدم قبوله الدرمات الطليعية ـــ ومن بينها درامات السويســـريين دوريـــنمات وفريش ـــ فيعود إلى كونه جمهوراً مسرحياً قديماً ومحافظاً . وليس من الســـهل إقـــناعه بالتجديدية . لعل لنفس هذه الأسباب رحل العظيم جوردون كريج من بلده ، وأخـــرج الطلـــيعى بيـــتر بروك أغلب أعماله خارج بريطانيا . ولولا اعتدال هارولد بنتر النسبى ككاتب طليعى ، لما نجحت أعماله الطليعية فى بريطانيا ، وهو الإنجليزى الأصل والمولد .

يتقابـــل العـــرض لـــدراما دورينمات مع مشكلة المكان المسرحى . وعبثاً يسافر بروك إلى الـــريف ليعرض فى برايتون ، وفـــى بلاك بول BLACKPOOL ، ثم فى استراتفـــورد ودبـــلن DUBLIN . لكنه يعود ليبحث عن مسرح فى لندن . ولمّا لم يجد المسرح ، يُحرّك مصمم الديكور تـــيو أتـــو TEO OTTO ديكوره مباشرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية . يُقدّم بروك المسرحية هناك تحت اسم (الزيارة THE VISIT) وهو نفس الإسم الذى اتخذه الفيلم السينمائى عنواناً له بعد ذلك .

يخترق النجاح الجماهير اختراقاً واسعاً فى أمريكا ، يفوق عروض الريف الإنجليزى السابقة . ويكتشف بـــروك بحذقـــة ومهـــارته فـــروق الإحساس والإستحسان بين الجمهورين الإنجليزى

والأمريكى . فالإنجليز لم يرق لهم قبول الزيارة . بل لعل جماهير الريف الإنجليزى لم تُصدّق حكاية المســـرحية ، ولم تقتنع بأحداثها أو معقولية حدوثها . إذ رأت فيها حادثة (غير واقعية) . أما عند الجمهـــور الأمريكى ، فقد انفعلت الجماهير الأمريكية بالدراما وبأحداثها . ولم تستشعر الجماهير هذه الغرابة التى أحست بها الجماهير الإنجليزية . كان الأهم عند الجماهير الأمريكية .. ماذا تريد الدراما أن تقول ؟ وبعد سنتين تدخل نفس المسرحية الدار المسرحية الإنجليزية فى بريطانيا وفى نفس المســـرح الذى أخرج فيه بروك منذ أربع سنوات مضت (تيتوس أندرونيكوس) . فكيف كان الموقف ؟

تغيّرت نظرة الجماهير ناحية العرض المسرحى . هل أصبحت الجماهير الإنجليزية أكثر فهماً لـــلحادثة الدرامية الآن ؟ أم أن الموقف الإجتماعى والظروف الحياتية قد تغيرت ؟ لا أحد يعرف الإجابة على واحد من السؤالين . تُمثّل المسرحية فى لندن ١٤٨ مرة ، بما يُدهش المؤلف دورينمات نفسه الـــذى استقبـــل إخـــراج الدراما بكثير من الحذر . ويُركّز بروك على مصير البطل (إل ــ ILL) فى نهاية المسرحية لإبراز منتهى الصراع والتوتر عنده . فهو يجلس على دكة ، بينما خشبة المســـرح عارية خالية ، إلا من الفراغ المسرحى .. هواية بروك فى منهجه الإخراجى ، وهو نفس الفراغ الذى يضع فيه جلوستر GLOSTER ، ومن بعده لير نفسه ، مُسوّرا بها الظلال غير المرئية بين الشّواش وحالة الكون المختلطة وبين الحرب .

يـــبدأ بروك بعد ذلك فى إخراج دراما (إيرما الحلـــوة) للكـــاتب الكسنـــدر برفّورت ALEXANDER BREFFORT فـــى عـــام ١٩٦٠ م . يُحب بروك المسرحية ، حتى أنه يُعيد إخـــراجها ثـــلاث مرات كان آخرها فى الولايات المتحدة . الدراما من النوع الذى يقبل التوسع الموسيقى فى عناصره . قصة طالب قانون يقع فى حب إيرما ، فتاة الشارع الفرنسى . ويقنع الطالب بدور حمايتها . وبفعل الغيرة من نفسه ، وحتى يتخلص من الحبيبة يقتلها . وتقوده فعلته فى النهاية إلى المحاكمة .

فى نفس عام ١٩٦٠ م يُخرج بروك دراما (البلكون) LE BALCON لمسرح جيمنيس فى باريس THÉÂTRE DE GYMNASE , PARIS . كتب الدرامى جان جانيه JEAN GENET (١٩ / ١٢ / ١٩١٠ م) المسرحية عام ١٩٥٦ م على طريقته الخاصة فى ثورته ضد

المجـــتمع الظالم . المسرحية احتفالية شعائرية . الشرير يقيم صلاة واسعة المقام احتفالاً بالشيطان . ومكان هذا الإحتفال هو بيت العاهرة . ويدخل الضيوف ورئيس البوليس والطبقات الإجتماعية . درامـــا مثيرة للثورة على الأوضاع . وبدون التعمق فى تشاؤمية الكاتب من الإصلاح الإجتماعى وبـــلا دخول فى عدمية فلسفية ، فإنه ـــ وفى اختصار ـــ يفضح النظام الإجتماعى القائم ، ويقدم الخيبة تلو الخيبة كعلامة من علامات هذا النظام . قبل إخراج بروك للمسرحية قُدمت المسرحية فى انجلـــترا على خشبة نادى مسرح الفنون فى لندن ARTS THEATRE CLUB . ومُنع الكاتب من حضور المسرحية لاقامه مخرج المسرحية بتحـــريفها . وبعـــد عرض الدراما بعد ذلك فى برلين وفى نـــيويورك ، أعـــاد مؤلفها صياغتها من جديد وهى النسخة المعُدة التى أخرجها بيتر بروك فى باريس .

كيف تم إخراج المسرحية مع بيتر بروك ؟

الـــتزم بـــروك بكل توجيهات المؤلف الدرامى ما بين قوسين . وبكل ما يؤكد بُطء الإيقاع المتطلـــب بدقة فى الدراما . يُشكل الديكور فى العرض عاملاً من عوامل نجاح المسرحية . استعمل بـــروك المسرح الدوار ، وأقام إطارات فارغة تلف هى الأخرى عاكسة لمرايا كثيرة . نبعت فكرة المرايا من الدرامى چان چانيبه نفسه . فقد ذكر فى إحدى كُتبه التى تحدث فيها عن حياته عن المرايا التى وجدها وهو يُودّع قريته ، والتى تُوصل تأثيراً إلى التهلكة . والدرامى يذكر بعد ذلك شيئاً عن تـــأثير هذه المرايا فى فلسفة أعماله الدرامية فى إحدى خطاباته . " أستطيع أن أتصور المسرح إذا عكست الكوميديا عناصر كوميديتها .. عكس الإنعكاس . حيث يصبح التعبير الاحتفالى غاية فى الرقة حتى وإن لم يُرى ويظهر على المسرح "[١٢] عرف بروك معنى ومغزى هذا الخطاب المنشور عام ١٩٥٨ م ، وعرف بعد ذلك كيف يستغل معناه فى الإخراج المسرحى .

* * *

تنـــتهى مرحلة القلق والبحث الفنى فى أوائل ستينيات القرن الماضى . ومن الأوفق أن نُطلق عـــلى هذه السنوات السبع (١٩٥٥ ـــ ١٩٦٢) مرحلة سنوات الاختيار . فكلما اختار فيها بـــروك جديداً من المسرحيات والمؤلفين ، كلما يتضح أمامنا نمو وتصاعد تجربته المسرحية . جرّب

بـــروك فى نوعـــيات أدبية درامية كثيرة . فى الفارْس . وفى فن الأوبرا . وهما قريبان من بعضهما البعض على حد تعبيره . وجرّب فى المسرح الجاد الملتزم بالفكر والعقلانية ، والعامل على إيصال مفهوم ومضمون درامى محترم لجماهير يحترم عقلها ووقتها . كما تعامل مع المسرحية الشعبية ، التى بكثير من الجماهير التى تمثل الطبقة المتوسطة ، وبقليل من الموسيقى التى تصدح تمتلئ صالة الجمهور تماماً . وجرّب عروضاً مسرحية فى أمريكا حيث الهدف هو النجاح بلا ظروف أو تبريرات .

كمـــا جرّب فى فرنسا حيث الطليعة تُقبل بغير جدال أو مناقشات . ومـــع كـــل هـــذه التجارب ، فإن بروك يعترف صراحة أن المسرح فى أزمة واضحة مُعلنة .

" منذ خمسين عاماً آمن الناس بالمسرح وبالفن ، وبالفنان . هـــذا الإيمان بالفنان قد اختفى الـــيوم . ويظهر الموقف وكأنه يمكـــن تعويضـــه . فالأفـــلام تمتلـــئ بالمتاحف وصور البورتريه ، والمســـرحيات منقوله على اسطوانات بصوت الفنان . بما لا نُحس معه بالحاجة إلى هذه الشخصية كما كان الموقف قبل ذلك "(١٣)

وحينما يصل بروك إلى احتمال إغلاق المسارح فى بلده ، لقطع شريان الحياة الروحية ، كما يمكن إنهاء راحة الجماهير بإلغاء الأوتوبيسات أو قطع مياه الشُرب عنهم . فإن ذلك لا يعنى فى هذا الاحتمال شكوكية SKEPTICISM أو نزوعاً إلى الشك فى جوهر المسرح أو وظيفته ، بما يوحى بعدم الحاجة إلى المسرح فى الحياة اليوم ، بقدر ما يُوجّه بروك النظر إلى (الحالة المسرحية الآنية) ، وإلى أن المسرح أصبح عاجزاً فى أزمته الواضحة عن أن يُلبى حاجات المجتمع الذى يعيش فيه . وهى نفـــس القضـــية الحيوية . قضية أزمة المسرح ــ التى أشار إليها منذ عدة سنوات أيضاً فى أوائل الثمانينيات قبل وفاته السويسرى ماكس فريش ، فى أحد مؤتمرات الدراماتورجيا فى فرانكفورت ، وعلى حد تعبيره .. " وماذا يحدث .. لو أغلقت المسارح جميعها ؟ " .

وأمام هذه الأزمة التى أبْعدتْ المسرح عن اكتشافه لمتطلبات وحاجات الحياة ، أو بمعنى أصح حاجات الجماهير المشاهدة للمسرح . وطبعاً الجماهير المشاهدة لـــه فى راحة البيت فى التلفزيون ، حاول بروك أن يعالج الأزمة من وجهة نظر الفنان المسرحى .

ــ أسلوب محاولة علاج الأزمة المسرحية .

١ ــ فتح النقاش على أوسع مدى فى جلسات التدريب . على اعتبار أن النقاش للفنانين ــ وبخاصة كادر الممثلين الذين يواجهون الجماهير فى العرض المسرحــى . هــم المنــوط بهم إيصال (الرسالة الفنية) أو المضمون الدرامى ، كلمة وحركة وفناً صامتاً وارتجالاً .

٢ ــ التركــيز على الفكر فى الدراما .على اعتبار أن العقل السليم ، والواضح ، والحامل لمعلومــات الدراما يمكن لــه فى سهولة مخاطبة الجماهير بالفكر الواضح الذى لا يقبل التأويل أو التتويه . وهو ما من شأنه أن يجعل لهذا الفكر قيمة عُليا .

ويعــترف بــروك فى هــــذا المجال أن الإنجليز لا يحبون المناقشات كثيراً ، ولا تستهويهم التحلــيلات فى الفــن ، وهــو شيء موروث عندهم ، سببهُ الكبرياء والاعتداد بالنفس أو التيه PRIDE . ولطالما نظروا إلى المناقشات الفنية والتشريح فى الفن بعين الشك والريبة .. " كل الذين تقابلت معهم فى حياتى من الممثلين والمخرجين الانجليز لم يرغب واحد منهم فى مناقشة حالة المسرح أو أزمــته بطويل من الوقت " [١٤] . ونفس الممثلــين الانجليز الذى سافر بهم بروك إلى الخارج فى ڤينا ووارسو فى عرض مسرحيـــة (تيتــوس أندرونيكــوس) لم يكونوا على استعداد للدخول فى مناقشــات العــرض المسرحى أمام زملائهم الفنانين الأوروبيين ، ولم تجد أسئلة الشباب المسرحى المتفــتّح ثقافة مسرحية فى هاتين المدينتين ــ ڤينا ووارسو ــ إجابات شافية على تساؤلاتهم الجادة والعميقة المتصلة بالمسرح أو المسرحية المعروضة .

المسرح مؤسسة ثقافية وفنية تجمع كثيراً من الفنون حولها ، وبخاصة الفنون التشكيلية . فإذا كــان المسرح المعاصر اليوم يحاول محاولة جادة أن ينشر تعاليمه وأفكاره ، فى اتجاهه إلى الجماهير العريضـــة . فلماذا يُغفل هذا المسرح الأشكال الشعبية فى الفن التشكيلى ؟ وهى جزء من مهمته ووظيفته ؟ هذه الأشكال الجديدة التى أتى بها بيكاسو وزملاؤه مثلاً . والتى اندفعت إليها الجماهير فى كــل مكــان ومعرض فى العالم سعيدة راضية ، ولم تستحسن استبدال ذهابها لمعرض لبيكاسو ، لتذهب بدلاً منه على الأكاديمية الملكية البريطانية . هذه الأشكــال التى لم تُغيّر من إسبانية بيكاسو (١٨٨١ ــ ١٩٧٣ م) رغم إقامته الفنية الفرنسية ، والتى حملت الميراث التراجيدى الأسبانى معه مــنذ وصوله إلى العاصمة الفرنسية باريس عام ١٩٠٠ م . والعصر الأزرق أو الحقبة الزرقاء فى حــياته ، التى تحتل ما بين سنوات ١٩٠١ ، ١٩٠٤ فى أعماله (المساكين ، المرضى) تمثل واقعاً

شعبياً صريحاً واضحاً . فإذا ما أضفنا إليها لوحات (الأختـــان أو الشقيقتان ، الحيـــاة ، المـــرأة والغـــراب ، المســـاكين على شاطئ البحر) أدركنا إلى أى مدى كان بيكاسو شعبياً . هذه الثورة التشـــكيلية الـــتى سرت أحياناً كثيرة فى المسرح ، أين نحن منها اليوم ؟ إن صورة العصر الآن فى نهايـــات القرن العشرين هى صورة تجريدية لشكل الحياة . خالية من التحديدات . صورة السرعة والعلاقـــات المتوترة وأوْج الانفعال والفراغ والوحشية . وكلها صور لا تمس حياتنا تحديداً ، ولا تُؤثر بالتالى فى هذه الحياة التى نعيش على ظهرانيها .

وإذن ، فأليس من الأجدر للممثلين والمخرجين المسرحيين الانتباه إلى هذه (الحالة) القائمة فى عصرهم للتوقف عندها طويلاً ومناقشتها . علّهم يخرجون بشىء مفيد لمسرحهم ؟

٣ ـ نَهْرُ الطبيعية .

يُعادى بروك الطبيعية فى المسرح ، تماماً كما نُهرها من قبله كل جوردون كريج وأدولف آبيا فى بدايـــة القرن العشرين . وهو يستبدلها فى المسرح بمحاولات أنتونين أرتو على وجه التحديد ، وبدلاً من الإجراءات الطبيعية فى شكل خشبة المسرح ، والإضاءة الطبيعية ، والظلال . تماماً كما لا يستحسن المسرح الواقعى بواقعيته المُفرطة فى إيراد تفاصيل السلالم والأشجار بألوانها الحقيقية ، والأوراق الخضراء والجذع البنى الغامق الداكن . فكلها تفاصيل لا يحتاجها المسرح المعاصر . لأنه مسرح عصرى يُركّز على نوع الإنسان والشخصية ، يُوقظ من الأحاسيس ويحاول التأثير المباشر عن طريق إبداعات فن الممثل (على غرار الممثل فى دراما الكابوكى اليابانية KABUKI) . هذا النوع من الأداء التمثيلى الذى استفاد منه كثير من مخرجى المسرح الأوروبى فى العصر الحديث . تدريـــب عـــلى مشهد بسيط .. موضوعه الصغير (ظهور امرأة جميلة أمام رجل متأمل مفكّر) . موقـــف واقعـــى وحقيقى أيضاً ، يمكن أن يحدث لأى منا . إحساس الرجل هنا ، الملئ بالاستثارة وتنشيط الذرات يُعبّر عنه الممثل الكابوكى اليابانى برفع يده مُعبّراً ، ولا أكثر . اختصار شديد لكل الواقعـــيات ، لكـــنه اختصار مفيد معبّر ايضاً . والمسرح لغة اختزال ما فى ذلك شك . فلماذا لا نختـــزل عواطفـــنا وحركاتنا كذلك ؟ خاصة إذا ما أدى هذا الإختصـــار إلـــى لحظات التكثيف والتجسيد . وكل ذلك يمكن التعبير عنه بالإيماءة GESTURE .

وهـــنا نرى أن بروك قد تأثر أيما تأثير بفكر آرتو الذى يتجه إلى الإيماءة ، أكثر من اعتنائه بالكـــلمات والحـــوار . وتعـــبير أرتـــو مشهور فى هذا الصدد حين يقول : " أنا أعرف تماماً أن الإيماءات ، والمشية ، والوقفة ، والجَلْسة ، هى لغة فى المسرح كما أن الرقص والموسيقى ـــ بنسبة أقـــل ـــ هـــى لغـــة أيضاً . وكلها قادرة على تشريح وتحليل الشخصية ، والكشف عن تفكيرها وسلوكها ، وإضاءة حالتها المعرفية ، تماماً كاللغة سواء بسواء " [١٥] ثم ، لماذا لابد أن يهتم المسرح بالظهور البيولوجى والفيزيكى عند الممثل فى شخصيته ؟ أن أرتو لهج إلى عكس ذلك ، عندما أراد تحريـــر المسرح من مركزية الكلمة ، ومن إطارها الأدبى البحت . ويتمنى بروك أن يُنشىء مدرسة للتمثيل تُحقق فكر أرتو وفكره هو أيضاً . ليُبعد الطلاب الناشئين فيها عن الموقف الدرامى ، وعن الشخصية وعن التفكير فيهما ، حتى لا يُلخصـــوا الحيـــاة علـــى خشبة المسرح .. " ليبحثوا فى الأعمق ، ليضعوا أيديهم على الموضوعية بدلاً من الأحداث ، ثم ليحددوا بعد ذلك أماكن الجلوس والوقـــوف والمشى على المسرح تبعاً لما تقدم . ليعرفوا متى يمكن أن يرفعوا الذراع تعبيراً . طلاب يُقدّمـــون كـــل ذلك دون أن يتعلموا فن تصميم الحركة CHORAOGRAPHY أو الجماليات AESTHETICS ، أو فـــن التمثيل ACTING . إن المسرح محدد فى شيئين اثنين لا ثالث لهما . خشبة مسرح وممثل .. أى منصتان وانفعال " [١٦] .

٤ - التجريب فى المسرح .

- يُنـــبه بـــروك إلى ضرورة الخروج من ضائقة الفكر المسرحى التقليدى الذى عاش سنوات طويلـــة أكـــثر من اللازم ، وصَبَغَ فن الممثل وفن المخرج بصبغات أضحت باهته اللون ، ضعيفة التأثير ، مختلفة عن متطلبات مسرح العصر .

ومعـــنى هذا ، هو الدخول بالمسرح ـــ بكل جنباته ـــ إلى الحقل التجريبى الأكثر خصوبة . حتى يتصرف الممثل وفق الموقف اللحظى ، وليس وفق الشخصية (وما هو تعارض شديد مع أسس مدرســـة ستانسلافسكى ، أو تطوير عصرى) حتى يصل الممثل وَصْلاً إلى الحياة اليومية المباشرة . فالمسرح العصرى مطالب كذلك بأن يُقدّم على خشبته هذه الحركة الدائبة التى لا تنقطع ، والتى تعج بها الحياة العصرية بكل أسوارها ومعوّقاتها . هذه الأسوار والمعوّقات التى تظهر ثم تختفى مراراً فى حـــياة إنسان العصر . حتى يمكن وضع يد المتفرج حقيقة على المُسبّبات فى الوَصْل والقطيعة .

وهـــذه الفوضى والاختلاط والتشوش الكامل CHAOS وحالة الهيولى التى تُكون سلوك إنسان العصر ، وفى اختلاف شديد عن إنسان عام ١٩٠٠ م . إن الرؤية الواضحة للإنسان المعاصر وسط اضطرابه الحقيقى القائم بينه والذى يغطى جسمه وعقله من رأسه إلى إخمص قدميه ، سوف يكشف لنا بالضرورة من زاوية أخرى ، النظام المناهض للفوضى الحالية ، هذا النظام الذى غاب طويلاً عن إنسان الحاضر .

ـ تجربة الملك لير .. فى نهاية مرحلة القلق والبحث .

تعمدتُ أن تحتل هذه التجربة التى قدمها بروك فى نهاية مرحلة البحث الفنى ، عنواناً كبيراً ، يماثل ويعادل الجهد المبذول فيها من أفكار بروك .

فى عام ١٩٦٢ م يَخرجُ العرض المسرحـــى (الملك لـــير ــ شيكسبـــير) بتمثيل (فرقة شيكسبـــــير الملكية) بعد إطلاق هذا الإسم الجديد على فرقة مسرح استراتفورد عام ١٩٦٢ م بـــإدارة فنية مشتركة من ثلاثة فنانين مسرحيين هم بيتر بروك ، بيتر هول PETER HALL عن الفـــنانين الشبان ، ميشيل سان دينيس MICHAEL SAINT-DENIS عن الفنانين الكبار . فى المســـرح البريطانى نجد فرقتين حكوميتين تعملان بصفة دائمة ، هما فرقة شيكسبـــير الملكية ، فرقة المســـرح القومى . والفرقة الأخيرة قبل انتقالها إلى مقرها الجديد عملت أربعة عشر عاماً بعروضها على مسرح الأولد قيك OLD VIC . وهما المسرحان اللذان يتمتعان بإعانة حكومية هائلة . ولما كـــان عمل المسرحينْ عملاً دائماً فقد اقتضى ذلك التعاقد مع كثير من الممثلين . وعلى ذلك فإن فـــرقة شيكسبـــير الملكية تتعاقد تعاقدات لسنوات عدة أحياناً مع بعض الممثلين الناجين ، ولستة أشـــهر أو أكثر قليلاً مع الممثلين الآخرين ممن تحتاجهم لوقت غير طويل فى الريبرتوار المسرحى . إضـــافة إلى الحاجـــة إلى نجـــم فى مسرحية . فالمسرح له أكثر من فرقة مسرحية ويعمل على أكثر مـــن خشـــبة مسرح وفى أماكن كثيرة . وهو ما يُجبره إلى إعداد ريبرتوار هائل كبير ومتغَيّر من الدرامات . تعمل فرقة شيكسبيـــر الملكية على الوجه التالى ، وبثلاث وحدات مسرحية .

أ ـ الوحدة الأولى .

وتعمل على مسرح استراتفورد . وتقدم سنوياً من خمس إلى ست درامات شيكسبيـــرية ، وأحياناً درامات من العصر الإليزابيثى .

ب ـ الوحدة الثانية .

وتعمـــل على مسرح الألدويش ALDWYCH فى لندن ، بخلاف شهرى يوليو وأغسطس مـــن كـــل عـــام . والوحدة الثانية تتخصص فى تقديم المسرحيات الإنجليزية المعاصرة والدرامات الأجنبـــية العصـــرية . ثم هى تعرض بعد ذلك أحياناً أكثر درامات شيكسبيـــير نجاحاً فى مسرح استراتفورد . وعلى هذا المسرح فى كل ربيع سنوى يُقام مهرجان السنة المسرحية العالمية .

جـ ـ الوحدة الثالثة .

المســـرح المـــتحرك ، الملقـــب بمسرح THEATREGOROUND . وهو مسرح يمتاز بـــالديكورات والمعدات البسيطة غير المعقدة ، ودرامات بشخصيات قليلة . وعروضه تقام ـــ إلى جانب المسرح ـــ على خشبات المدارس والنوادى الثقافية البريطانية .

هـــذه الفـــرقة ـــ فرقة شيكسبيـــير الملكية ـــ تمتلك جمهوراً عريضاً . فى عام ١٩٧٣ يزيد متفرجوها على مليون وثلث المليون متفرج . ويبلغ إيراد الشباك فى موسم ٧٤ / ١٩٧٥ م ستمائة وثمـــانين ألف جنيه استرلينى . بينما تبلغ المعونة الحكومية لها عن نفس العام المسرحى ٧٤ / ٧٥ مـــبلغ ٢,٠٩٣,٦٢٠ جنيهاً مليونان وأكثر من الجنيهات الاسترلينية . وقد تلقى المسرح إعانات قدرها ٢٤,٩٢١ جنيها ، إضافة إلى ارتفاع إيراد الشباك من حفلات إضافية إلى ١,٣٨٢,٦٤٧ جنيهاً . تغطى الفرقة ثلثى المعونة الحكومية . وهى فرقة ريبرتوار . بمعنى بقاء المسرحية للتمثيل زمناً طويـــلاً ، بمـــا يُمـــيزها عـــن مســـارح بريطانية أخرى (مسرحية أجاثا كريستى AGATHA CHRISTIE المصيدة ، تمثل يومياً منذ عام ١٩٥٢ م .)

وفى مقابل هذه المسارح الحكومية ، تعمل المسارح الخاصة الأخرى فى الوست إنـــد WES END . حـــوالى الـــثلاثين مسرحاً وهى المعروفة بمسارح الصفقة التجارية . وأحياناً ما تُقدم هذه المســـارح درامات كبيرة لشيكسبـــير ، لكن نادراً ما يحدث ذلك . وهى مسارح تعمل وفق عقد مســـرحى لكـــل مســـرحية . لذلك تخلو أعمالها من الريبرتوار . تتعامل مسارح الوست إند مع المخـــرجين الكبار أيضاً (أخرج لها بروك مسرحيات (قصة الشتاء لشيكسبـــير ، هملت ، مشهد من الجسر لآرثر ميللر ، زيارة السيدة العجوز لدورينمات) .

هذه المسارح الخاصة ـــ كما يتضح من انتاجها ـــ ليست بالصورة السيئة التى تُصوَّر بها ، كمـــا فى حال مسارحنا الخاصة . فهى لا تلجأ إلى صغار المخرجين أو المهرجين الكوميديين ولا إلى

المســـرحيات الفكاهـــية الفجـــة ، ولا إلى العروض بسيطة التكاليف . ومن هنا يقتضى الأمر منا تصحيح هذه النظرة التى أُطلقت على مسارح الوست إند . هذا عن الفرق المسرحية . فماذا عن المسرح القومى الإنجليزى الجديد فى لندن ؟

تكلــف بناء المسرح الجديد أكثر من خمسة عشر مليوناً من الجنيهات الاسترلينية . وبينما حــثّ بروك الدولة على بناء المسرح الجديد فى عام ١٩٥٩ م ، فإنه اليوم ـــ بعد هذه التكاليف الباهظة ـــ يحاربُ من أجل الإسراف فى هذا البناء وينتقده .

بهــذه المقدمـــة ، أردت أن أشرح حالة المسرح الإنجليزى وفرقة شيكسبـــير الملكية ، التى يُخرج لها بروك مسرحية (الملك لير) ، كمخرج ، وكواحد من الفنانين المسئولين إدارياً وفنياً عن هذه الفرقة .

أ ـ وجهة نظر الإخراج .

١ ـ الدراما لا تتحدث عن الملك لير .

يـــرى بروك أن دراما الملك لير لا تضع لير نفسه كشخصية مركزية فى الدراما ، كما هو الحـــال فى شخصية هملت فى دراما (هملت) . فبينما كل شخصيات هملت من حوله تدور وتدور بـــين الصداقة والخير والشر والدسيسة (هوراشيو ، أوفيليا فى مقابل كلوديوس وبولونيوس وحتى جيلدنشترن وروزنكراتز) ، فإن الملك لير كشخصية درامية لا يحتل المركزية أو الصدارة الدرامية فى مســـرحية (الملـــك لير) . ثمان أو عشر شخصيات فى دراما (لير) هى التى تنسج معاً خيوط درامـــا الحياة الإنسانية فى لير ، والخطوط الرفيعة ـــ والجانبية الهامشية فى الدراما ـــ التى ينسجها جلوستر GLOSTER كفيلة ـــ نسبة إلى أهميتها ـــ بعرض مسرحية قائمة بذاتها تماماً . ومن هنا تأتى أهمية الخطوط (الرفيعة) فى الدراما ، وما هى بفرعية فى الحقيقة . بحكم أهميتها الدرامية التى ضمّنها شيكسبـــير مواقفها فى المسرحية . ومن هنا كذلك تتضح أهمية كل الأدوار المسرحية مهما قصـــرت ومهما بدت وكأنها أدوار ثانوية . فليس هناك بطولة للير أو شخصيته ، حتى ولو أطلق شيكسبـــير اسمه على عنوان الدراما كما حدث .

يحدد بروك نقطة الإنطلاق ، بالتركيز على مضمون الدراما الذى يُجسده المخرج فى فكرتى الإبصار ، والعجز عن الإبصار . ولا يعنى المخرج الإبصار المادى بطبيعة الحال . فالإبصار أو عدم

الإبصـــار المعنوى حقيقة ، هو سبب مشكلة الدراما وما يتبعها من مشكلات . يستعد بروك سنة كاملة للعرض المسرحى . باعتبار أن الدراما من أكبر درامات شيكسبـــير وأعوصها .

لم يفكر بروك فى بعث لير الإنجليزى القديم ، كما قدمه الناقد الإنجليزى تشارلس لامب (١٧) CHARLES LAMB (١٠ / ٢ / ١٧٧٥ ــ ٢٧ / ١٢ / ١٨٣٤ م) فـــى القـــرن التاسع عشـــر ، عجوز طاردته بناته إلى خارج قصره فى ليلة ممطرة ، ليظهر أمامنا متكئاً على عُكازه على المسرح بلحيته البالغة فى الطول تُزعزعه الرياح الصادرة من الآلة الطبيعية فى كواليس المسرح .

قـــدّم بروك الممثل بول سكوفيلد (لير الحديث) بجاكتة من الجلد ولحية متواضعة النمو ، وشـــعر يميل إلى القصر وانتباه النفس لـــه ، شخصية تشع قوة وإصرار ، وكأنه بحار تجارى رائع الصحة عظيم القوة البدنية ، بما يُنبئ عن حاكم قوى لا تُرد له كلمة . وهو حين يُضيّق عليه الخناق ــ تبعاً لأحداث الدراما ــ فإن هذا التضييق يمس حدّى الحياة ، وهو وضع لم يعتده الملك القوى . ولهذا ينفجر إلى وضعيته .

٢ - السرمدية فى الزمن TIMELESS .

مـــتى يجرى تمثيل المسرحية ؟ وأقصد الزمن تحديداً . ليس هناك ما يشير إلى ذلك . يلتفت بروك لهذه الخاصية السرمدية التى لا تُحدد زمناً معيناً أو تاريخاً ، بقدر ما تعكس أو توحى بخلود لا يُبلـــيه كرُّ الأيام . لكن الأحداث تشير رغم ذلك ــ إلى طبيعة الزمن أو خاصيته . إنه زمن البربر العُـــتاه ، البدائيين السُذّج الذين جاءوا إلى عصر النهضة ، أو جاء بهم شيكسبـــير فى الدراما وفى العصر الإليزابيثى تحديداً ، حتى نتبين حقيقة مقاصدهم ونواياهم وطويتهم . ولما كان العصر البدائى لا يعنى كل الخبث وسوء المقصد ، فإن هذه الحقيقة توقع التفسير الدرامى فى أخطاء عمومية ، لابد من عمل حسابات لها عند إخراج دراما (الملك لير) .وحتى لا يذهب هذا التفسير المرتبط بالبدائية PRIMITLVISM إلى بعيد .

يقـــترب بـــروك فى الملـــك لـــير مـــن كتابات هوميروس HOMÉROSZ فى الأوديسا ODÜSSZEIA ، من حيث بُعد هذا العالم البدائى الفطرى ، والذى يُقدم لنا شخصيات جافة لم تنضـــج بعدُ إنسانياً ، شخصيات تتعامل بالعنف والقوة ، وهى على حافة وداع عصر هو البربرية بذاتها ، والدخول إلى عصر جديد مناقض تماماً لعصرهم ، هو عصر الإحياء والنهضة الأوروبى .

٣ـ عصرية الدراما .

لم يقف بروك عند الزمن الغائب ، السابق الإشارة إليه ، ولم يُركّز على أن المضون الدرامى مقصــده الملك لير ، المجنون لتصرفاته ، أو أن هذا المضمون قد عُنى ببنات لير الجاحدات باستثناء كورديلـيا CORDELIA بطبـيعة الحال . بقدر ما ألبس إخراج الدراما ووجهة نظره (الفكرة العصـرية) تحليلاً وتطبيقاً ، ربطاً بدرامات العصر الحديث . وهل يعرف أحد منا نحن المسرحيين المتخصصين .. متى تدور الأحداث زمنياً عند بيكيت فى درامته فى انتظار جودو ؟ WAITING FOR GODO . إنمـا تـحدث اليوم ساعة تمثيلها على المسرح ، وفى مكان المسرح وبلده الذى تصعد عليه . إضافة إلى زمنها السرمدى غير الواضح الذى كُتبت لتُمثّل به على المسرح .

" إن الزمن الضائع فى لير هو الذى أوحى بأزمان كثيرة ضائعة فى الدرامات المعاصـرة " ـ بـروك [١٨] .

٤ـ عنصر الجروتسك GROTESQUE .

وهو العنصر الذى طالما طالعنا فى درمات الأبسيرد ، وبخاصة عند يونيسكو وبيكيت ، يظهر فى إخراج بروك كأحد العناصر الهامة فى مفهوم الإخراج . ويرى بروك أن الجروتسك عند بيكيت ليس شيكسـبيرياً ، بل على العكس . أى أن عالم لير .. المليئ باللارحمة وفضاء العالم وخوائه كان قد سبق مقدماً عند شيكسـبير ، ثم ظهر متأخراً مرة ثانية عند كُتاب الأبسيرد . هناك علاقة ما فى ذلك شك بين شيكسـبير وبيكيت . وهو ما أشار به بروك عند إخراجـه لدرامـا بيكيت (لعبة النهاية) لمسرح الألدويش . فبيكيت يُعرّى أمامنا الشخصيات الشريفة التى لا ينفع شرفها فى هذه الحياة الآنية حيث يُمحى الشرف ولا يُعثر عليه أبداً . ويسير الإنسان الشريف إلى طريق مسدود فاقد الحيلة أو الخروج من المأزق .

إن استعمال بروك لعنصر الجروتسك ، المثير للضحك أحياناً كثيرة ، لكنه ضحك كالبكاء تمامـاً ، يدفع إلى التأمل فى هذه الحياة ، وإلى الوقوف بجانب السخرية من روافدها وما تأتى به من أحداث غريبة على نحو بشع ومضحك فى الوقت ذاته .

٥ ـ تفسير شيكسبيرى عصرى .

وهـــو مـــا يعمد إليه بروك من إخراج درامته (الملك لير) . ماذا يريد أن يقول الإخراج العصرى على لسان شيكسبـــير ؟ أو لنقل العكس . ماذا يريد شيكسبـــير أن يقول اليوم بلسان عصرية الإخراج ؟

إن الإخراج المعاصر لدراما (الملك لير) يركز على أن المعاناة والعذاب موجودان بالضرورة داخـــل الحياة . ومن الضرورة بمكان أن نعى هذه الحقيقة فى الحياة . وأن نُعد العُدّة للمجابهة معها بالمعرفة العقلية . كما أن الإخراج يُركز من زاوية أخرى على زوال عصر المعاناة والبربرية ؟ إذا ما صاحب التفاؤل وجهة النظر هذه .

لقـــد ترك شيكسبـــير القضية مفتوحة أمام وجهات النظر لتفسير درامته الصعبة . ولعل الإنحياز إلى العصرية فى الإخراج يقود الدراما إلى طرح العلاقة الإنسانية بين ميزانى القوة ، القديم الـــبربرى ، والحديـــث الإنسانى . وما هو طريق مُعبّد للممثلين ليتباروا فى التأرجح بين العالمين .. البربرى والإنسانى . ليحققوا بفكرهم أحد العالمين فى انتصار على العالم الآخر .

ب ـ فى نهاية التدريبات .

قـــبل العرض بست ساعات كاملة ، يطلب بروك من الممثلين أن يقرأو المسرحية كاملة ـــ وفى سرعة هائلة ـــ ليوُلّد عندهم الطاقة للعمل .

وفى ٦ نوفمبر من عام ١٩٦٢ م يُرفع الستار عن العرض المسرحى (الملك لير) . ثم ينتقل العـــرض الـــناجح بعـــد ذلك إلى مسرح الأمم فى باريس ، وموسكو ، وبودابست ، وأمريكـــا وبلجـــراد وفى عـــام ١٩٧١ م إلى شاشة السينما .

رابعاً : سنوات تقرير المصير

وهى الفترة التاريخية فى حياة بروك ، الواقعة بين سنوات ١٩٦٢ ، ١٩٦٨ م . وقد أخرج فيها العروض التالية .

١ ـــ عـــلماء الطبـــيعة DIE PHYSIKER تحـــت الإســـم الإنجلـــيزى للمســـرحية THE PHYSICISTS علـــى مســـرح ALDWYCH فـــى لندن عام ١٩٦٣ م لفريدريش دورينمات .

٢ ــ أخطار إسكوبي بريلت THE PERILS OF SCOBIE PRILT ، تأليف جوليان مور ، مونـــتي نورمـــان JULIAN MORE- MONTY NORMAN على المسرح الجديد فى أكسفورد NEW THEARE , OXFORD عام ١٩٦٣ م .

٣ ــ رقصـــة الرقيـــب ماسجريف LA DANES DE SERGENT MUSGRAVE قُدمت المسرحية بالإسم الإنجليزى SERGEANT MUSGRAVE'S DANCE عام ١٩٦٣ م عـــلى المســـرح الأثينى بباريس THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE من تأليف الإنجليزى جون أردن JOHN ARDEN .

٤ ــ على نفس مسرح الأثينييه (المسرح الأثينى) بباريس يقدم بروك مسرحية (الحاكم) DER STELLVERTRETER للألمانى رولف هوشوت ROLF HOCHHUTH تحت الإسم الفرنسى للعرض LE VICAIRE عام ١٩٦٣ .

٥ ــ مسرحيـــة (البارافانات) LES PARAVENTS بالإسم الإنجلـــيزى للمسرحية THE SCREENS (أجزاء من المسرحية) عام ١٩٦٤ م .

٦ ــ مارا ــ صاد بيتر ڤايس PETER WEISS

DIE VERFOLGUNG UND ERMORDUNG JEAN PAUL MARATS DARGESTELLT DURCH DIE SCHAUSPILTRUPPE DES HOSPIZES ZU CHARENTON UNTER ANLEITUNG DES HERRN DE SADE .

قدّم بروك العرض تحت الاسم الانجليزى

THE PERSECUTION AND ASSASSINATION OF MARAT AS PERFORMED BY THE INMATES OF THE ASYLUM OF CHARENTON UNDER THE DIRECTION OF THE MARQUIS DE SADE .

وتمّ العرض على مسرح الألدويش ALDWYCH THEATR فى لندن عام ١٩٦٤ م

٧ ــ مســـرحية التحقيق ERMITTLUNG لبيتر ڤــايس ، تحت الإســـم الإنجلــيزى THE INVESTIGATION علــى مسرح الألــدويش ، بتمثيل فرقــة شيكسبـــير الملكيــة عام ١٩٦٥ م .

٨ ــ إعــادة عــرض مارا ــ صاد عام ١٩٦٥ فى نيويورك على مسرح مارتن بكْ MARTIN BECK THEATRE .

٩ ــ مسرحية .US (نحن والولايات المتحدة) تأليف جماعى . عُرضت على مسرح الألدويش فى لندن عام ١٩٦٦ م ، تمثيل فرقة شيكسبـــير الملكية .

١٠ ــ مسرحية أوديبوس OEDIPUS تأليف سنكا SENCEA على مسرح الأولد ڤيك OLD VIC فى لندن عام ١٩٦٨ . بديكور بيتر بروك ، ومثـــل دور أوديب چـــونِ جيلجـــود JOHN GIELGUD ، ودور جوكاســـته IOCASTA الممثلة إيرين وورث IRENE WORTH.

* * *

حـــاول بيتر بُروك فى هذه الفترة الثمينة من حياته ــ سنوات تقرير المصير ــ أن يُفجّر كل طاقاته فى الإخراج المسرحى بدرامات لها من الشأن الكثير ، ومن الإنتشار العالمى السمعة الواسعة لكن أهم ما تُسجله هذه المرحلة هى محاولته إقامة تكوين مُركب أو لنقُل توحيد كيميائى للعناصر عن طريق الجمع بين مُركبات أكثر بساطة ، أى بالمعنى الهيجلى (نسبة إلـــى هيجـــل) HEGEL (الجَميعَةْ) .. نتيجة الجمع بين الطريحة THSIS ، والنقيضة ANTITHESIS بحسب الديالكتيك الهيجـــلى . ويظهر ذلك عند بروك فى الجمع بين نظرية أرتو وبين نظرية برخت فيما يختص بأسس المسرح الملحمى وعلاقته بالواقع الاجتماعى الذى يتحدث عنه ويتعرض له ، والذى أفضى مؤخراً إلى التعبير الشائع (مسرح القسوة) . وهو ما يظهر فى وضوح فى العروض التى أخرجها بيتر بروك فى هذه الفترة الغالية من حياته ، وبخاصة فى عروض (الملك لير ، حيث البذور ، وعرضى مار ــ صاد ، نحن والولايات المتحدة على وجه الخصوص) . والعرض الأخير .US ، استعراض مسرحى ڤيتـــنامى VIETNAM SHAW استهدف بالدرجة الأولى إثارة المجتمع الانجليزى ــ حيث مكان

العــرض ـــ للسلوك الأمريكـــى الوحشى الذى سبّب تراجيديات فى كل لحظة للإنسان الفيتنامى أولاً ، وللإنسان أينما كان فى كل مكان على الكرة الأرضية . فعلى خشبة المسرح كان كل شىء رديئاً ولا إنسانياً ووحشياً . تُحرق الضحـــايا وتسقط . حتى الفراشات لم تنجُ من الاحتراق ، بين صرخات ممثل يدعو أن تسقط حارقة من النابالم NAPALM فى أحد الجيوب الانجليزية الجميلة .

لنعد معاً إلى التسلسل التاريخى فى حياة بيتر بروك . فى عام ١٩٦٢ م تُولد أولى بناته إيرينا ديمتريا IRINA DEMETRIA فى باريس . ويتنقل بروك فى هذه السنة بين لندن وباريس . كان علـــيه أن يستريح . لكن هل فعل بروك ذلك ؟ لا . لقد حقق ذلك فى مسرحية عن قصة لجيمس بوند JAMES BOND تدور حول عالم باحث شاب يخـــترع اختراعـــاً يجعـــل من الإنسان آلة أوتوماتيكـــية (روبوت ROBOT ـــ الرّبوط) . كانت المسرحية عرضا علمياً موسيقياً بوليسيا . ولم يصـــل العرض إلا إلى أربعة ليال فقط ، ثم نُزع من الريبرتوار المسرحى لفشله ، ولمرض أبطاله الممثلين .

١ ـ دراما علماء الطبيعة ـ دورّينمات .

جسّـــد دوريـــنمات فى درامـــته هذه (الكوميديا السوداء) . وقدّمها بروك على مسرح الألدويـــش . هذه الدراما الجنائية الإجرامية ، والسياسية أيضاً . لأنها تصل بشخصية الطبيبة إلى أحضـــان السلوك الهتلرى النازى البغيض . وتلعب هذه الشخصية الممثلة إيرين وورث التى سبق وأن مثّلت مع بروك شخصية ابنة لير جونريل GONERIL . لم يتحمس دورينمات لعرض بروك كثيراً . وعدم التحمس هذا سجله الناقد مارتن إسلين MARTIN ESSLIN فى إجابة دورينمات عـــلى سؤاله الذى وجهه إليه الناقد عن العرض المسرحى (علماء الطبيعة) .. " كنت أعتقد أن المـــثلين الانجليز سوف يطرحون بعمق وغزارة الحقيقة المؤلمة ، أكثر من الممثلين فى العرض الألمانى والعـــرض السويســـرى . لكن الموقف لم يكن كذلك . كانت بعض المواقف التى جسّدها الألمان تجسيداً أقوى . لكن الإنجليز كانوا أكثر اشتعالاً فى الإنفعال ، وأكثر تحديداً فى التركيز " (١٩) .

ركز بروك فى عرض (علماء الطبيعة) على الحركة من ناحية ، وعلى الضجيج والضوضاء والجلـــبة والصخب والتذمر من ناحية أخرى . حمّل العرض هذين العنصرين بكل مافيهما من نور وظلال إلى آخر الدقائق الفنية .

٢ ـ دراما رقصة الرقيب ماسجريڤ ـ جون أردن .

المسرحية تأليف الإنجليزى چون أردن ، واحد من كتاب حركة السخط الإنجليزى التى انبثقت مع چون أوزبورن عام ١٩٥٦ م فى بريطانيا .

كانت هذه هى أول مرة يُخرج فيها بروك لواحد من مؤلفى جماعة الساخطين على المسرح الانجليزى تاريخاً ومعاصرة . المسرحية فى مضمونها ترسم الطريق إلى مسرح جاد فى بريطانيا . يقف البطل رقيب الجيش ماسجريف مع طبلته يدق عليها وسط السوق ، حيث الناس والتجمعات الكبيرة ، وبأعلى صوته ، ليعلن عداءه واحتقاره لفكرة الحرب . وهو فى اعتراضاته الارتجالية هذه يضع العرض المسرحى فى جانب الدرامات والعروض الشعبية الملتصقة بالجماهير وجهاً لوجه ، دون حجاب أو بُرقع حاجز . خاصة وأن مهماته المسرحية (الإكسسوار) تتكون من الأعلام والسلاح وملابس الجيش الصفراء هيكلاً عظمياً . وحينما لا تعبأ به أو بآرائه وصيحاته الجماهير ، فإنه ينتقل إلى إيقاع غريب على الطبل ، ويبدأ فى الرقص الإيقاعى والغناء . وهذا الانتقال الغريب ، بل والشاذ أيضاً ، إنما يعرض لفكرة هامة . وهى أنه لإيقاظ الفكرة ــ أية فكرة ــ بين الجماهير ، فلابد لذلك من عامل موقظ وحشى وشاذ ــ كالرقص مثلاً من رقيب عسكرى . ويسقط العرض المسرحى تماماً . يمثل الممثلون أمام قاعة مسرح خالية حقاً من النظارة .

ويُضطر بروك إلى الإعلان عن ثلاثة عروض مجانية للجماهير . ويُغدق بتذاكر الدعوات لحضور العرض المسرحى . واندفعت الجماهير بشدة ، واستدعى الأمر استدعاء الشرطة لحفظ النظام على باب المسرح .. مسرح الأتينيه بباريس . أثارت ظاهرة عدم إقبال الجماهير بالتذاكر ، ثم اندفاعها إلى نفس العرض بالمجان ، أثارت فضول بروك للبحث الفنى . لماذا ؟ وما هى الأسباب ؟

فى ندوة فنية بعد أحد العروض ، شهدها السينمائيون ، وألان رينيه **ALAIN RESNAIS**، چان لوك جودار **JEAN-LUC GODARD** ، والدرامى آرثر أداموف **ARTHUR ADAMOV** يبدأ طرح القضية . قالت الجماهير الأنيقة المظهر التى حضرت العرض بالمجان ، أنها كانت قادرة على دفع ثمن التذكرة المسرحية . واحد فقط من كل حضور الندوة اعترف بعجزه عن ثمن التذكرة . وإذن ، فلم يكن السبب هو العامل الاقتصادى للمشاهد الفرنسى .

هل امتنعت الجماهير عن العرض الجيد بتأثير من النقد غير الواعى ؟ وهل تعتقد الجماهير بما يقولـــه نقاد المسرح ؟ كانت الإجابات من صالة الجماهير تفيد بكلمة (لا) . وقد عقّدت هذه الإجابات الواعية الموقف أكثر فأكثر . لعل الحقيقة كانت تكمن فى الارتفاع المستمر للحاجيات فى الحيـــاة الفرنسيـــة . وكـــانت وجهة نظر بروك ، أنه طالما هناك ارتفاع يومى لحاجات الإنسان الفرنسى ، فعلى المسارح أمام هذه الحالة ، أن تُخفض من أسعار تذاكر المسرح ، بزيادة فى الإعانة الحكومية للمسارح على اختلاف أنواعها .

٣ ـ دراما الحاكم ـ رولف هوشوت .

يختـــار بـــروك هذه المرة فى فرنسا مؤلفاً مسرحياً فرنسياً هو ROLF HOCHHUTH . ويضـــع إلى جانبه فى مهمة الإخراج مخرجاً فرنسياً هو فرانسوا داربو FRANçO'S DARBON وتـــنجح المسرحية التى تعرضت للهتلرية ومآخذها عبر ليلة باردة كالصقيع ، حالكة سواد الليل ، هى زمن العرض المسرحى كاملاً . وتظل تُمثلّ لستة شهور متصلة ويزيد . وعندما يعود بروك بعد إخراج المسرحية إلى إنجلترا ، يكتب مقالاً يؤكد فيه فكرة المسرح المعاصر ، وضرورة انصرافه عن الرومانســـية وآفاقها ، والدخول فى الأحداث العصرية والتاريخية والحياتية التى تُعبّر عن مشكلات الجمـــاهير اليومـــية سياســـية واجتماعية وحضارية ، حتى يعانق المسرح مع عصرية الحياة ذاتها . فالصراعات والطقسيات الآنية هى المحك الحقيقى لنجاح المسرح العصرى .

٤ ـ عام ١٩٦٤ م عام مسرح القسوة .

يُعلـــن بيتر بروك عام ١٩٦٤ م عاماً لمسرح القسوة . ويعود تعبير (مسرح القسوة) إلى الكاتب الفرنسى أنتونين أرتو كما هو معروف . أثناء إخراج بروك لعرض الملك لير ، يتعاون مع المخـــرج الأمـــريكى الأصـــل الإنجليزى الإقامة تشارلس ماروينز (١٩٢٦ م) CHARLES MAROWITZ عـــلى إقامـــة برنامج هذا العام ١٩٦٤ .. عام القسوة . وسبّب الإعلان بعض الاعتراضات وسوء الفهم. لكن بروك سرعان ما يوضح أسباب فكرته . وهى الإحتفاء هذا العام ١٩٦٤ م بالمؤلف أنتونين آرتو وجهوده فى خدمة الفكر والمسرح العالمى . بصرف النظر عن توجيه المسارح إلى اعتناق مسرحه أو تمثيل دراماته . " والذى يريد أن يعرف ماذا يعنى مسرح القسوة ، فليقرأ كتابات آرتو " [٢٠] .

هل لى أن أعرّف قليلاً بالدرامى أنتونين آرتو ؟

ممثـل ومخـرج فرنسى . بدأ حياته شاعراً سيريالياً . تعلم المسرح على يد الفرنسى شارل ديلان . أقام مسرحاً تجريبياً فى فرنسا . ألّف كتاب (المسرح ونقيضه) . تتحدد خصائص مسرحه فى أن المسرح أكبر من العلاقات الغرامية أو الصراعات النفسية التى تقوم عليـه وتُمثـلُ علـى خشبته . وهو لذلك يُقيم مسرحاً خالصاً وجديداً ، فى مواجهة المسرح التقليدى السائد فى أوروبا وأمـريكا . مسرح ينهر كل الأدب الدرامى الذى يتحكم فى مسيرة العرض المسرحى ، وبدلاً من الحوار والكلمات ، فإن مسرح أرتو يقترح بل ويستبدل بها الصوت ، والإيقاع ، والريتم ، وبعضاً مـن نماذج التمثيل فى الشرق ، حتى يصل إلى الحقيقة المخبأة غير الظاهرة فى المسرح التقليدى . والباطنة فى نفس الإنسان المعاصر .

" يُصـر أرتو ــ وبشدة ــ على أن المسرح هو القادر حقاً على الكشف عن أشكال حياتنا اليومية ، والتى يجب أن نتحرر منها تماماً . بهذا يكون المسرح مكاناً للعبادة ــ بروك " [٢١] وفى هذا المكان ــ كما يرى بروك ــ يمكن إقامة نقطة التلاقى بين الخطر المُهلك الهدّام POISON والوباء السائد الشائع وبين السحر والعرافة WIZARDRY والقوة السحرية التى هى أساس الطقسية فى مسرح أرتو . وهو ما يعنى اكتشافنا لعلاقة جديدة بين المسرح عند أرتو وبين الجماهير . فهو يتطلع إلى جمـاهير مـن نوع خاص . جماهير تُطلق إلى العنان كل مُقوّمات الحماية والدفاع ، لتخُرج إلى السـطح الدرامى ، وتُخرج معها العنف والقوة والتمرد والعصيان . على هذا يصبح تعبير مسرح القسوة حاملاً لعنصرين أساسيين فى منهجه ..

أ ـ العنصر الأول :

عنصر القسوة عند كل ممثل أمام نفسه وذاته . وهو نوع من أنواع الانضباط الذاتى .. أى الانضباط أمـام الـذات فـى سلوكها وتصرفاتها SELF-DISCIPLINE ، أو الهيمنة الذاتانية SELF-COMMAND والسـيطرة عـلى الجماح . شكل من أشكال الولوج إلى ما تحت الجلد الإنسـانى ، حيث الحقيقة والمشاعر والانفعالات مُغطّاة بطبقة كثيفة من اللاحقيقة ، تحجب نورها عن الظهور أو الصعود إلى أعلى .

ب ـ العنصر الثاني

عُنصر التحرير . وهو تحرير النفس البشرية من كل الموروثات القديمة الداخلية والمتداخلة فى النسيج الانفعالى والشعورى عند الإنسان . وكأنها رحلة من رحلات التطهير النفسى الوجدانى .

هذان العنصران هما الكفيلان بإيجاد وتوليد علاقة سادية SADISTIC بين الممثل والمتفرج .

إذن ، لم تكن فكرة عام ١٩٦٤ م لمسرح القسوة احتفاءً بشخص آرتـو ذاتـه ، بقدر ما كانـت لفكرة مسرحه فى توجيه المسرح العالمى إلى العديد من الثرى من الأفكار ، لإصلاح حال المسـرح المعاصر . فدرامات آرتو نفسه لم تبق على المسرح أكثر من أسبوعين أمام الجماهير . ولم تصـمد لأكـثر من ذلك لعدم إقبال الجماهير على استيعاب أفكارها فى بلده فرنسا ، وفى باريس مدينة الثقافة والنور . كما أن آرتو نفسه لم يستطع أن يقف خلف مسرحه أو تيار مسرحه طويلاً . فقد رحل إلى إحدى المصحات العقلية ليقضى تسع سنوات من عمره هناك . وبعدها بقليل يُدركه الموت عام ١٩٤٦ م .

لكن تبقى أفكار مسرحه ، لتُـؤثر فـى الدرامـيين ألبـير كامى ALBERT CAMUS (١٩١٣/١١/٧ ــ١٩٦٠/١/٤) ، رجان جانييه JEAN GENÊT (١٩١٠/١٢/١٩م) ، آرثر أداموف (٢٣ / ٨ / ١٩٠٨ ــ ١٥ / ٣ / ١٩٧٠م) ARTHUR ANDAMOV تماماً كما يعتـنقها كـثير من المخرجين إلى جانب بيتر بروك ، مثل جان لوى بارو (٨ / ٩ / ١٩١٠ ــ ١٩١٤م) JEAN-LOUIS BARRAULT ، جـان فيـلار JEAN VILAR ، جرسـى جروتفسكـى (١٩٣٣ م) JERZY GROTOWSKI ، والفرنسـى روجر بلين ROGER BLIN .

ومع ذَلك ، فان بروك يعترف بأن آرتو لم يستطيع أن يُنفذ أفكار مسرحه للأسف . والذين يعتقدون بغير ذلك هم مخطئون . " فالذى خرج فعلاً من فن مسرح آرتو هو القليل القليل " [٢٢] .

ومن هذا القليل تسلح بروك ، بهذا الاستشعار الذى قاده إلى شكل جديد من أشكال التعبير فى المسـرح المعاصـر . فى بُعد عن الكلمة ، وفى الاتجاه ناحية الأشكال الجديدة ، ناحية طقسية وشعائريات تدخل المسرح لأداء وظائف هامة ، تمس جماهير المشاهدين وما فى الباطن من المشاعر لديهم . وما كل هذه وتلك إلا إفرازات لمسرح القسوة ونتائج التجارب التى اعتنقها . وعلى حد

تعـــبير بروك نفسه .. " القسوة تعنى ما أمامنا من فظائع . ما يهاجمنا من أشياء . الذى ينهمر على رؤوسنا من مصائب . والمسرح قد جاء إلى حياتنا ليُعلمنا شيئاً جديداً " ـــ بروك (٢٣) .

٥ ـ دراما البارافانات ـ جان جانييه .

يختار بروك ممثلى العرض المسرحى من ممثلين مجربين فى الحقل . ويختار من الدراما الاثنى عشر مشهداً الأوائل فقط للعرض المسرحى فى فرنسا . لم يكن المؤلف قد صعد قبلاً إلى خشبة المسرح . تـــدور أحـــداث الدراما عن حرب الجزائر حرب تحرير الإنسان العربى من الاستعمار الفرنسى . ويعمد بروك إلى وجهة النظر السياسية المتضمنة نوعاً خاصاً من الشعائرية والطقسية . يُعلّق المخرج تشـــارلس مارويتز على اختيار الدراما فيقول " عنصر الطقسية علامة هامة من علامات التفسير الفـــنى للعـــرض المســـرحى . كانت هذه الشعائرية هى مفتاح الإخراج الذى كان فى يد المخرج كمدخـــل هـــام لتفسير الدراما ، ولتبرير تواجد العنف والخشونة والجفاف والمظاهر القاسية التى سادت وسيطرت على العرض فى المسرح " ـــ مارويتز .

يعـــود بروك من برمنجهام BIRMINGHAM التى كان قد سافر إليها لتسلم الدكتوراة الفخـــرية من جامعتها . يعود إلى تدريبات المسرحية ، ليس كفيلسوف فى العلوم والفنون بقدر ما يُصـــبح مُـــنظماً لاحتفالية شعائرية كبيرة . هذه الاحتفالية التى تبعث على خشبة المسرح بالحدث المســـرحى القريب من الجروتسك ، والذى يُحوّل الشخصيات إلى عرائس خشبية تثير السخرية والاستهزاء من الاستعمار ومدبرّيه . يتبع بروك شعائر جان جانييه قبل فلسفته فى الدراما . أو بمعنىً أكثر دقة ، يتحمس بروك لفكرة الشعائرية التى سبق وتعامل بها فى مسرحيات أخرى له ـــ وتحديداً مـــنذ بذورها فكرة فى (الملك لير) وما تبعها من مسرحيات . الأمر الذى أحدث خلخلة واسعة النطاق حتى الأسبوع الأخير قبل عرض المسرحية على الجماهير .

ويظهـــر العـــرض المســـرحى ليُصيب نجاحاً منقطع النظير . ويُخصّص بروك سبعة عروض مسرحية بالمجان للفنانين من ممثلين ودراميين ونقاد ورجال مسرح .

٦ ـ دراما مارا ـ صاد ـ بيتر ڤايس

يتسلم بروك نص المسرحية مـــن المؤلف الدرامى بيتر ڤايس قبل سفره مع مسرحية (الملك لير) لعرضها فى جولة فنية فى أوروبا . لم يكن بروك يعرف ڤايس قبلاً .

من القراءة الأولى للدرامـــا ، يُحس بـــروك أن وراء الـــدراما مسرحاً شاملاً TOTAL THEATRE . يـــتقابل بروك مع المؤلف فى شهر مايو ١٩٦٤ م فى برلين أثناء عرض الدراما فى ألمانيا . ويُصارح بروك الدرامى ڤايس بوجهة نظره فى المسرحية . وهى أن هناك نزعتان متضادتان فى الدراما (من وجهة نظر بروك على الأقل) . النـــزعة الأولى ، أساس أرتورى تبنى عليه الدراما ويحتضنه العرض تمثيلاً وإخراجاً ، ويحيط الجماهير كذلك به . والنـــزعة الثانيـــة ، إغراب برختى يستمد قواه من بعض عناصر ملحمية . وكل ما يرجو أن يحققه بروك هو إبراز هذين المتضادين فى حالة هرمونية منسجمة تمام الانسجام فى العرض المسرحى . وفى رأى بروك ، أنه لم يكن بالاستطاعة تصـــور ميلاد نص (مارا ــ صاد) قبل ظهور برخت أو انتشار تعاليمه المعروفة بالإغراب . فقد تخـــيل ڤـــايس كثيراً من هذا الإغراب . إذ لا يمكن تخيل الثورة الفرنسية هكذا بدون متاعب أو مشاحنات وصراعات . خاصة وأن مجانين من الممثلين يمثلون أدوار الدراما . وهكذا تتصاعد أسئلة كـــثيرة واستفسارات أكثر ، لتُوجَّه إلى المُخرج فى المسرحية المركيز صاد . كما أن جمهور النظارة ينظر إلى أحداث عام ١٧٨٩ م تاريخ انبثاق الثورة الفرنسية ، وإلى أحداث ١٨٠٨ م ، بل وإلى تاريخ العرض المسرحى عام ١٩٦٤ م تدريبات ، والعام الذى يليه ١٩٦٥ م عرضاً ، تماماً وكأنه فى مكـــان الجمـــاهير التى يُوجهها ويُخرج لها المركيز صاد المسرحية كما يُخرجها للممثلين على المســـرح ، يـــنظر الجمهور إلى كل ذلك على اعتبار أنه يقف أو يجلس مكان جمهور القرن التاسع عشـــر ، أو كمـــا يقـــف أمامه الآن كجمهور القرن العشرين . وهذه تعقيدات فكرية وخطوط متشابكة ومُعقدّة فى العرض الدرامى ، من أولى مهمات الإخراج توضيحها وإبراز أسبابها ومبرراتها أمام النظارة المعاصرة .

وبروك يحمل الكثير والجيّد لشخصية برتولت برخت فى المسرح ، ويعتبره مفتاح العصر إلى دراما القرن العشرين . بل إن كثيراً من النتائج الدرامية والعناصر المسرحية المستقبلية فى الدرامات الحالية ، تنتمى إلى أدب ودرامات برتولت برخت فى كثير من جهودها وعلاماتها . وتتضح علاقة بـــروك الفكرية ببرخت ، بما يذكره الناقد مارتن إسلين عن الجهود الأولى لمسرح الإبسيرد ، وعن هـــذه العلاقـــة الـــتى وجدها بين عرضى بروك فى الملك لير ، وعرض مسرح البرلينـــر انسامبل BERLINER ENSABLE فى مســـرح برخت . إلا أن إسلين يرى فى عرض (مارا ــ صاد)

عناصر برختية أكثر من العناصر الأرتوية . ومع هذا الرأى للناقد المخضرم ، إلا أن ماروويتز يشهد بأن كل ما مثّل آرتو من عناصر فى عرض (مارا — صاد) لم يكن أكثر من النظرة السياسية الحية والفعلية الحالية . ولم يعمد بروك فى إخراجه إلى استعمال الوسائل اللغوية غير الطبيعية ، إذ كان كل همه تجسيد الحدس ، استناداً إلى الحدسية INTUITIONISM ومذهبها القائل بأن ثمة حقائق أساسية تُعرف بالحدس ، وبأن القيم والواجبات الأخلاقية يمكن إدراكها بالبداهة .

حقيقة أنَّ ڤايس قد أعاد كتابة مسرحيته فيما بعد مُغيّراً من بعض الأحداث ، حيث مُثلت بالتعديل الجديد فى مسرح روستوك ROSTOC فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية . وفى هذا التعديل يتخذ الكاتب الدرامى علناً موقف الثورة الفرنسية ذاته . إلا أن عرض برلين الغربية — حسبما يقرر بروك — كان أكثر إشعاعاً بالحجم السياسى للدراما .

يُحلل بروك الدراما بأن ڤايس قد استعمل كل وسائل الشمولية فى الكتابة الدرامية . بل إنه أضاف صراعات شتى وتناقضات تُقابل بعضها البعض على سطح الدراما . فكل عنصر فى الدراما يقذف العنصر الآخر بجانبه بحجر كبير . الكوميديا تصفع الحزن والعبس . والشعبى يصفع النبيل الرفيع . والبساطة تطعن التغطرس والتكبّر . والقسوة تصفع الأدب . واقتراب الجسد حناناً ومؤازرة يصفع الذكاء والعقل الخارق ، والفكرة الباردة برودة الصقيع تضئ وتكشف العنف والأذى والاغتصاب . كل هذه الخطوط الدقيقة والرائعة تُكوّن نسيج الدراما القوى وتُفهرس تحركات السير تباعاً . والنتيجة عقدة كبيرة ليس لها حل يسير .

ويتفق منهج آرتو تماماً مع هذه النوعية من الدرامات . إن كل لحظة هى صفعة على خد المتفرج . ثم تفاجئه الدراما بعد ذلك بسطل (جردل) من الماء المثلج على الرأس .. حتى يفيق مع الأحداث . ومرة ثانية تقذفه الأحداث المستمرة فى العرض المسرحى بالقدم إلى بعيد . لينهض من عثرته ، ويفهم بعقله ماذا حدث له ، وأى تقلبات هو واقع فى خضمّها . ثم سرعان ما تُعيده إلى حالته التى دخل بها إلى المسرح ، كمشاهد فى صالة الجمهور . وهذه الصورة لا هى برختية ، ولا شيكسبيرية . لكنها صورة تقترب من العصر الإليزابيثى فى انجلترا . كما تقترب من عصرنا الآنى الذى نعيش فيه . إنها صورة تتخذ من نفسية الجنون مدخلاً لها ومتكأً لتبرير أفعالها فى العصر الحديث مستبدلة بهذا الأسلوب الجديد ، أسلوب الميلودراما العتيق .

يـــزور بروك مستشفى الأمراض العقلية فى كل من باريس ولندن . ويستمع إلى ملاحظات أخـــيه الأكبر المشتغل بالنفسيات . ويقترح على كل ممثليه المشتركين فى دراما فايس أن يفحصوا لوحات أعمال الفنانين التشكيليين بروجيل BRUEGHEL ، هوجرات HOGRATH ، جويا GOYA ، ويتمنع بروك تدريبات الحوار الدرامى لمدة أسبوعين ، ليُقدّم كل ممثل ما توصّل إليه من تعـــبيرات الجنون والخبل وضياع العقل ، والتى تستمر متنوعة لساعتين ونصف الساعة ، هى زمن العرض المسرحى .وقد اقتضى ذلك ارتجالاً بطبيعة الحال . ارتجال لاستدعاء لحظات الخبل والجنون واللاوعـــى . بهـــذا الأسلوب الإخراجى الواعى عند بروك وصل الممثلون إلى محطة إجادة جديدة استندت على فن التمثيل الراقى .

كانت الدراما اتّهام كبير . العصر الدموى قائم على المسرح . الأشخاص مجانين فى المستشفى الخاص بالأمراض العصبية . الرسول يصرخ تارة ويُعلّق بطريقة ساتيرية تارة أخرى . كورس الأربعة كأنهم كورس برخت تماماً . الأصوات الغريبة والشاذة تعلو هنا وهناك . الوجوه مضطربة مشوّهة كوجـــوه المـــرآة السحرية فى مدينة الملاهى . أطراف الشخصيات على المسرح فى التواء غريب ومخـــيف . العرض كله يستهدف الأعصاب والانفعالات والأحاسيس وخلايا المخ . ومع كل هذه الصورة الفظيعة ، لا أحد من الممثلين أو الشخصيات يعرف أين هو ؟ أو من أين يبدأ الحياة ؟.

وعـــند النهاية ، يُجن جنون الجميع دفعة واحدة ، يستطرد الجميع فى تمردهم . يستمر أحد الممثلين فى اندفاعاته وحده . وكان ذلك يعنى وصول العرض إلى النقطة أو الذروة المطلوب إليها .

إلى ماذا تُوصّل الدراما ؟

ويُجيـــب بروك " إن كل لحظة من الدراما تقود إلى حى هارلم HARLEM " (يقصد حى الزنوج السود فى أمريكا) . إننا تقابلنا فى العرض مع شخصيات تريد أن تتصرف وبسرعة . تُريد أن تُعلن الحقيقة التى تُحس بها وتُعانى منها فى الوقت نفسه . شخصيات تريد خلاصاً من المعاناة ، ولذلك تطلب التغيير ، وبغير هذا التمرد الجنونى لا يستطيعون شيئاً . إنها الوسيلة الوحيدة إلى نيل مآربهم .. وسيلة القوة والعنف والاضطراب وإشاعته " (٢٤) .

هكذا أراد فايس التغيير ، بكل ما فى الكلمة من معان . ووجهة النظر هذه ــ كما تبدو ــ تقف قريبة من دعوة برخت المعروفة فى مسرحه إلى التغيير . تغيير المجتمع بنص قول برتولت برخت

.. وهـــو مـــا جسّده بروك فى العرض المسرحى (مارا ــ صاد) دعوة صريحة وعلنية إلى مجموعة قوانـــين دنـــيوية أخلاقـــية تؤدى إلى التأسيس الإنسانى أو الترسخ . وعلى حد تعبيره الإنجليزى . ESTABLISHENT

يبقى العرض المسرحى فاضحاً للتجديفية ، ومُعرّيا لتدنيس المُقدّسات PROFANATION. وتـــتحقق وظـــيفة المسرح الأصلية والقديمة منذ التاريخ فى مواجهة المظالم وتحدى التدنيس وهتك الأعـــراض ماديـــاً ونفسياً ومعنوياً . ومع كل هذه المظالم التى يفضحها العرض المسرحى .. مظالم دكتاتورية ، يهرع إلى خارج المسرح فى أحد العروض عضو من أعضاء البرلمان الانجليزى صارخاً مهتاجاً .. " مُخرّبون عدميّون ، مولعون بالتحطيم والتخريب " .

وكـــان ذلك يعنى تماماً .. وصول فكر بروك إلى الجماهير ، وبخاصة إلى الطبقة العليا فيها . وتكاد الأزمة التى يُثيرها عضو البرلمان هذا أن تلغى عرض المسرحية فى باريس ، بناء على دعوة من المخرج الفرنسى چان لوى بارو لمسرح الأمم بباريس . ويقطع المجلس البريطانى إعانة السفر . ومع ذلك ، يتلقى العرض خمسة آلاف جنيه من تلفزيون مانشستر MANCHESTER إعانة للسفر . وتسافر المسرحية إلى باريس . وبعد سنة بعد ذلك ، تُقدّم المسرحية فى نيويورك بدعوة من الولايات المتحدة الأمريكية .

وبتجربة سابقة ، فلا يثق بروك فى الجماهير الأمريكية أو فى ذوقها الفنى على وجه التحديد والصـــراحة . فهـــو يعتبره جمهور أصم فاقد الأذن ، وبخاصة فى عروض الافتتاح . حيث لا تنتظر الجمـــاهير نهاية المسرحية أو إسدال الستار ، أو حتى تحية الفنانين ، بل تهرع إلى موائد العشاء التى عادة ما تقام بعد العرض المسرحى الأول .

لم يتعرض النقد كثيراً بالتحليل للجانب الأدبى فـــى الدراما . كير يُطلق على المسرحية نوع (الرقى REVU) . وكير WALTER KERR واحد من أكبر نقاد العصر الأمريكيين . ويتعهد بـــروك لإلقـــاء الضوء كاملاً للصحافة ولوسائل الإعلام وللنقاد أنفسهم على المضمون الدرامى للمســـرحية . مسرحية شاملة وجريئة الفكر معاً . ويعترف بروك أن ما قدمه العرض على المسرح قد توافق تماماً مع ما خطّه فايس من حوار ومشاهد .

ثم تتحول الدراما الناجحة إلى فيلم سينمائى من انتاج شركة الفنانين المتحدين UNITED ARTISTS عـام ١٩٦٧ م ويمثل دور مارا نفس الممثل المسرحى فى رحلة أمريكا ، الممثل إيان ريتشاردسون IAN RICHARDSON .

٧ ـ دراما التحقيق ـ بيتر فايس

فى عام ١٩٦٥ م وفى اليوم التاسع عشر من شهر أكتوبر تُرفع الستار عن دراما بيتر فايس (التحقـيق) فى ١٧ مسرحاً من مسارح جمهوريتى ألمانيا الاتحادية ، وألمانيا الديمقراطية معاً . يشير الكاتب النمساوى برونو فـراى BRUNO FREI بهذه المناسبة إلى المسرح كموحّد للألمانيتين ، ولضميرهما معاً . وفى نفس ليلة ١٩ أكتوبر من عام ١٩٦٥ م يفتتح مسرح الألدويش الانجلـيزى نفس المسرحية على خشبته فى العاصمة البريطانية لندن من تمثيل فرقة شيكسبـير الملكية . لكنه لا يفتـتحها للجماهـير . بـل يبـدأ افتتاح التدريبات المسرحية عليها قراءة وحتى خروج العرض المسرحى . وكان العرض خطوة من خطوات الاستقرار فى الحياة الفنية لبيتر بروك .

٨ ـ دراما نحن والولايات المتحدة ـ تأليف جماعى .

موضوع الدراما هو حرب ڤيتنام . هكذا ببساطة وبالصراحة كل الصراحة . عنوان العرض (US) يعنى UNITED STATES .. أى الولايات المتحدة الأمريكيـة . واستهـدف العـرض بمباشـرة ، القيتناميين كشخصيات فى العرض ، وعلاقتهم بالمُشاهد الجالس فى مقصورة مسرح الألدويش فى راحة لندنية فى المساء . والعرض من العروض الغربية غير المألوفة ، أو هكذا صُمم له أن يكون ليبعث فى المشاهدين عدم الرضا ، ويُولّد صعقة وشهقة كبيرة عندهم . وهو ما يشير إليه بروك ، من أن المسارح التقليدية عادة ما تعجز عن القيام بمثل هذه المهمات الكبيرة فى الحياة أو فى المسرح .

الدرامـا دعوة إلى المساهمة فى الحرب الڤيتنامية .. أية مساهمة ، وبأية طريقة . والمساهمات كثيرة والطرق أكثر . ويطلق الكاتب الدرامى الانجليزى أرنولـد ڤسكـر علـى المسرحية تعبير ENFANT TERRIBLE . لكـن كيف نُسجت الأحـداث ؟ كان من الصعوبة بمكان تكليف أحد الدراميين لكتابة الفكرة وكان مستبعداً كذلك مدّ أحد الكُتاب بالوثائق والمستندات المشينة والمهيـنة لأمريكا ، وكلها ضد الإنسانية ومبادئ حقوق الإنسان فـى النصف الثانـى من القرن العشرين . وكانت هناك تناقضات . كبت لكل مشعل حرية فى ڤيتنـام ، وبيـد وآلة جهنمية من

الأمريكيين ، وتمثال الحرية ما زال عالياً يرفع هامتــه وقامتــه كذبــاً ورياءً فى مدينة نيويورك . ومغالطات أخرى مشابهة . ولماذا التأليف الدرامى ؟ أو حتى الإعداد المسرحى ؟

إننا نعرف شيئاً . كلُ منا يعرف جزءاً عن فيتنام .. حكاية . قصة أو رواية . حادثة جاءت على لسان الصحف أو المجلات . لماذا لا يقول كل واحد ما يعرفه ؟

واجــتمع الفــريق المســـرحى الرائع . ممثلون ، ومخرجون ، ودراماتورجيون ، ومساعدو الإخراج ، ومصممو الديكور والأزياء ، اجتمعوا لسنة كاملة ليُعدوا النص من أفواههم . من رأى منهم فيتنام مجنداً بالقوة الجبرية الأمريكية ، ومن سمع أو قرأ شيئاً عن الحرب الظالمة غير المتكافئة . وبعــد النص ، أمضى الجميع خمسة عشر شهراً فى التدريبات على عرض مسرحى سُمى فيما بعد باسم US ، نحن والولايات المتحدة .

وكانت رؤيا بروك على الوجه التالى .

لم يكن يعنيه ما جاء بالاسم (نحن) . نحن الذين حررنا النص المسرحى ، بقدر ما كان يعنيه فى أساس ومضمون العرض المسرحى ، نحن المسرحيين الذين نمتلك مسرح المواجهة . المسرح الذى يُعرى ما يحدث فى الزمان والمكان الحاليين . بماذا وبأى الأسلحة نواجه الحدث العالمى الآثم ؟ لنقل الدرامــا والعرض من بعدها ، أن فيتنام تهمنا كلنا جميعاً . فما يسقط على أرضها وناسها ـــ شعباً وأفــراداً ـــ ينــزل علـــى رؤوسنا جميعاً عاراً وخزياً . والسكوت على ما يحدث يخلق صراعاً لا يُحـــتمل فى نفـــس الفنان ، وإلا صمت عن الحق وعن إعلان الحقيقة فى مواجهة الظلم والعنف واللاإنسانية . هل هناك أكثر من هذا التحدى ؟ كان على الممثلين أن يجتهدوا ـــ وبكل دقة ـــ فى الكشف عن هذه التراجيديا التى تفتك بالنفس البشرية فى كل لحظة من لحظات اليوم الذى يمضى إلى غير رجعة . والباغون مستمرون فى بغيهم وعدوانهم . ليكشف الممثلون عن كل جوانب المهزلة المتناقضة ، بلا أية اتهامات للجماهير ، حتى يكسبوا التعاطف مع شخصياتهم ، وبمعنى أوسع وأكثر شمولية ، التعاطف مع شعب فيتنام .

فـــى التـــدريبات الأولى للمسرحية تكثر الأسئلة . ويُجيب بروك على ثلاثين سؤالاً دفعة واحدة . ترد من كل الممثلين فى العرض وعددهم ثلاثون ممثلاً .

وتبدأ مراحل الارتجال فى الفن المسرحى . ثم التحليل ، وإعادة التدريبات . أسابيع من العمل الفـنى المخلص وسط الصور والبيانات والمستندات ونشرات الأخبار وتحقيقات الصحافة من كل مكـان . لم تكن كل هذه الأخبار المحررة إلا عاملاً مساعداً للارتجال . لم توضع على المسرح مثلما وردت إلى المسرح . بل لقد دخلت مصفاة الفن وتحولت إلى مشاعر ، وإلى لحظات صمت ، وإلى معـين داخـلى للممثلين ينهلون من رصيده كلما أرادوا إشعال الأزمة على الأمريكيين ، وإفساد صورتهم أمام العالم المتمدين .

فكر الجميع فى السفر على ڤيتنام . ثم تحولوا عن الفكرة . فلم تكن هناك جدوى من السفر وسـط المخاطر . لكن إعمال العقل ، وكل شيء أمام الفرقة بوسائل الإعلام العصرية كان أكثر جدوى .

ودارت المناقشات . عن مسئولية الولايات المتحدة فى الحرب . وعن مدى مسئولية بريطانيا ودورهـا الحقـيقى فى الحرب . عن الفدائيين الڤيتناميين ، وعن رجال الدين البوذيين . يستدعى المناقشون واحداً من رجال الدين البوذى فى لندن . وكان مندهشاً للحرب التى أقامتها الفرقة وهى على أرض لندن مع الڤيتناميين .

وفى أواسط جلسات التدريب ، يدعو بيتر بروك التجريبى البولنـدى المخـرج جـرسى جروتفسكى صاحب ومؤسس المسرح الفقير . ويعمل جروتفسكى مع الفرقة الانجليزية لأسبوعين يومياً . ليقدم لها بعضاً من الأفكار المساعدة لعرض (نحن والولايات المتحدة) .

كـان مـن الواضح أن الاستشارة الفنية مؤقتة . ولم يكن الهدف منها هو التعلّم من طريقة جروتفسكى ، أو الأخذ بها فى المسرح الانجليزى . وبصرف النظر عن الكلمات الرقيقة التى ذكرها بـروك عن جروتفسكى وعن مسرحه الفقير ، فقد كانت الشُقة واسعة بين كل من المسرحيين .. المسـرح الفقـير فى بولندا ، ومسرح الألدويش فى بريطانيا . كل منهما يعمل بطريقة تختلف عن الأخـرى على طول الخط . مسرح جروتفسكى معمل مسرحى ، يعمل ستة أو سبع مرات على الأكثر فى الشهر الواحد . والمسرح الانجليزى يعمل يومياً . مسرح جروتفسكى مُحدّد بمائة متفرج يومـياً ، ومسـرح الألدويـش يستوعب المئات العديدة . العلاقة بين الممثل والمشاهد فى مسرح جروتفسـكى أشبه بالعلاقة بين الراهب والمتعبد أو التائب ، بخلاف العلاقة بين المشاهد والممثل فى

مسرح الألدويش . الدرامات غير الدرامات ... إلى آخر كل ذلك من اختلافات واسعة النطاق .
كـل ما قام به جروتفسكى ومساعده سيسلاك ريسارد CIESLAK RISZARD هو تدريبات شـاقة للممـثلين وفى اتصال مستمر ، على غرار معمل جروتفسكى . والآن ..ألم نكن على حق عـندما قررنا أن جهود جروتفسكى لا تتعدى إلا المصطلح الفنى (المعمل المسرحى) . وألا يؤكد ذلك الاستعانة المحدودة لبروك فى حدود تدريبات بدنية لممثليه بعيداً عن مفهوم المسرح وجوهره ؟

ولا يمر العرض بسهولة إلى الجماهير .

فموافقة مجلس اللوردات على كل عرض مسرحى قاعدة معروفة . وتبدأ المشكلة للموافقة أو عدم الموافقة علـى العـرض بتليفـون مـن لورد كوبولد COBBOLD لرئيس لجنة مسرح شيكسـبـير الملكى جورج فارمر GEORGE FARMER أثناء أجازته فى اسكتلندا يخبره فيه بـالآتى : " عـرض US عرض بغيض بهيمى لا أخلاقى ، عرض شيوعى وضد الولايات المتحدة الأمريكية " . وكان معنى ذلك إيقاف العرض ومنعه من الصعود إلى خشبة المسرح .

وبعـد جلسة التدريب ، يهرع إلى قصر سان جيمس ST. JAMES كل من فارمر وبيتر هول والمخرج بروك . رغم إعلان اللورد عدم رغبته فى مقابلة أحد ، وبخاصة المخرج بيتر بروك . يدخـل فارمر وحده وينتظر هول وبروك فى الخارج ، حتى الاجتماع بمجلس اللوردات . ويقرر فارمـر أن العرض لا هو شيوعى ، ولا هو فى مناهضة أمريكا . لكن العرض يواجه بريطانيا نفسها كما يواجه أمريكا ، بل ويواجه كل دول العالم الغارقة فى صمت غريب عـن حـرب فيتنـام . ويتساءل اللورد ، عما إذا فُرض أو حدث أن حضر السفير الأمريكى ببريطانيا العرض ، فهل هناك أية احتمالات لأن يترك العرض أثناء التمثيل لإهانة قد يُحسها ضد بلاده ؟ ويرد فارمر قائلاً " إذا شاهد العرض للنهاية ، فلن يحدث ذلك " .

وأخـيراً تتم الموافقة على العرض . وبعد سنتين تماماً ، ففى عام ١٩٦٨ م تُلغى الرقابة تماماً على المسرح فى بريطانيا .

— تجربة الرأى الذاتى لكل ممثل فى الظلام الدامس .

بعـد أربعـة شهور من العمل المُضنى . الإعداد للنص ، الارتجال ، تدريبات جروتفسكى ومساعده ، ملاحظات الحركة والانفعالات من بروك إلى جماعة الممثلين فى فرقة شيكسبـير الملكية.

وقبـــل العـــرض بعـــدة أيـــام قليلة ، يطرح بروك على الممثلين تجربة الرأى الذاتى هذه . فما هى التجربة ؟

يطلـــب بـــروك من كل ممثل على حدة ، أن يدخل إلى المسرح وحده فى الظلام الدامس . ويقـــف . ويستعيد ذكرى هذا العمل المسرحى الإنسانى بكل تدريباته وملاحظاته ومعايشته . ثم ، يُعلـــن رأيـــه فى قضية ڤيتنام صراحة . بمعنى .. ماذا يُحس الفنان المسرحى المشارك فى العمل تجاه ڤيتـــنام ؟ وليكن الرأى صريحاً كل الصراحة ، جريئاً كل الجرأة . وتمر التجربة على كل الممثلين . واحد فى إثر واحد . وتتجمع الآراء ما بين الخزى والعار والحيرة والقلق من هذه الحرب الشاذة فى تركيبـــتها ومصيرها . كان هناك شعور مشترك بالخيبة والإحساس بشقاء الڤيتناميين الذين أبدوا شجاعة خارقة علّمت بها كثيراً من الشعوب الإصرار والحكمة ، ومتابعة الموت حرصاً على البقاء والحـــياة . وكان معنى ذلك ــ درامياً وإخراجياً ــ قوة الممثلين ، وإصرارهم وكأنهم الڤيتناميون أنفسهم . وكان هذا هو الهدف من تجربة بيتر بروك .

أدت الـــتجربة إلى خـــط ثان من التفسير الفنى . إذ أصبحت القضية فى نهاية هذا الشوط الطويل من التدريبات ، نحن وڤيتنام .. حتى ولو حملت المسرحية عنوان نحن والولايات المتحدة . وكان هذا تفسيراً رائعاً يفهمه المخرجون المسرحيون وحدهم . وفى نهاية العرض يَجمدُ كل ممثل فى مكانـــه . وتنبعث من الصالة لحظات الجمود . لا أحد يتحرك . لا الممثلون ولا الجماهير . ويطول السكوت . حتى تُدرك الجماهير أن العرض قد انتهى . بهذا الموقف الثلجى المتجمد . فلا الساسة ولا الجمـــاهير تفعل شيئاً من أجل دحر الحرب ووقفها . ولا الممثلون كذلك . وبعد صمت طويل إلى حـــد ما ، ينفجر التصفيق فى الصالة . وقد دفعت لحظات الصمت الرهيب هذه الناقد كينيث تيـــنان KENNETH TYNAN إلى أن يزعق بصوت عالٍ من الصالة موجهاً الحديث إلى خشبة المسرح .. والآن .. هل تنتظرونا ؟ أم نحن الذين ننتظركم ؟ وفى بعض العروض ، يذكر بروك أن هـــذا الصمت الرهيب ، والانتظار الرائع كان يصل إلى عشر دقائق . يا لها من خاتمة رائعة ، حين ينعقد اللسان وتصمت الأرواح والألسنة بعد ساعتين أو أكثر من سريان العرض المسرحى . ومع هذا الصمت تطرح الدراما الكثير من الأسئلة وكأنها أحد أسرار الأولمب اليونانى العظيم .

يتسارى النقد فى مناقشة العرض الكبير . ما بين تأييد وهجوم وانتقادات . أسقف مدينة وولويش WOOLWICH يُشبه العرض فى جريدة الجارديان البريطانية GUARDIAN بالأسبوع الكبير فى طقوس الديانة المسيحية . مع أن العرض ليس فيه أية مسحة دينية على الإطلاق . وفى محطة التلفزيون البريطانى B. B. C يهاجم أستاذ مؤرخ العرض المسرحى بشدة . لكن بروك يرد عليه بأنه طلب استشارته قبل البدء ، لكن الأستاذ لم يكلف نفسه مشقة إعطاء الاستشارة . وتصل سيرة العرض إلى ساحة البرلمان البريطانى .يطلب أحد أعضاء مجلس العموم سحب الإعانة المالية من فرقة شيكسبير الملكية لعرضها عرضاً يهاجم الولايات المتحدة . خاصة — وحسب رأيه — أن سياسة الحكومة البريطانية تناصر سياسة أمريكا فى ڤيتنام . وتجئ ردود من داخل المجلس ، مؤداها أن الدولة لا تُرحّب بالتدخل فى سياسة المجلس البريطانى للفنون .

وتكتب جريدة التايمز TIMES تؤيد وجهة نظر الإخراج . لتعلن أن حرب ڤيتنام مصدر قلق للبريطانيين قبل أن تكون مصدر قلق لبريطانيا . وأن كل ما فعله بروك هو تجسيد هذه الأحاسيس النبيلة والشريفة التى يشعر بها كل مواطن انجليزى يعيش هذه المرحلة من الحياة .

يستمر عرض المسرحية خمسة شهور كاملة متتالية .ثم تنتقل المسرحية لتصبح فيلماً بعنوان (إكذب علىّ) . يُموّل إنتاج الفيلم (٧٠) سبعون شخصاً أمريكياً بينهم أطباء ورجال أعمال ، كانوا أقدر — بحكم مهنهم — على التعرف على حقيقة الحرب ، وما تجرّه من مصائب على الأمريكيين الذين لا حول لهم ولا قوة فيها .

٩ ـ دراما أوديبوس ـ سنكا .

يُخرج بروك المسرحية فى المسرح القومى الانجليزى عام ١٩٦٨ م . هذا المسرح الذى قاده الفنان بيتر هول PETER HALL منذ عام ١٩٧٦ م كمدير فنى له . مبنى جديد ضخم يحتوى على ثلاث قاعات للجماهير (ثلاثة مسارح) ، أُطلق على أكبر واحدة منها اسم الفنان الانجليزى أوليڤييه .

كان من المقرر أن يُخرج العرض المسرحى لورانس أوليڤييه . لكن نظراً لمرضه المفاجئ ، وحتى لا يتأجل عرض المسرحية فقد قرر المسرح القومى إسناد إخراجها إلى بيتر بروك . يقترح بروك إخراج نص سنكا (أوديبوس) بدلاً من نص سوفوكليس (أوديب) الذى كان مقترحاً من

قبل . (لاحظ نزعة بروك التجريبية التجديدية) . فطالما تناولت مسارح العالم نص سوفوكليس . فـلماذا لا يُجرب بروك فى نص سنكا ، وهو الملئ بقسوة التراجيديا القديمـة ؟ لعل بروك كان ملتصقاً ـــ وللمرة العاشرة ـــ بفكرة العصر الإليزابيثى . شيكسپـير لم يعرف سوفوكليس . لكنه عرف سنكا إذ كما يقول الممثل لجوقة الممثلين فى مسرحية هملت " سنكـا ليس صعباً ، وبلوتاس ليس سهلاً " .

ومسرحية سنكا (أوديبوس) لم يمثلها الرومانيون فى عصرهم ، رغم أن مؤلفها واحد منهم . لقـد كـانوا مشغولين بالفروسية والبطولة الرياضية والجسدية . بل لعلهم لم يقرأوا سنكا ، وهم يُدلّكون أجسادهم فى حمّاماتهم الباقية لدينا الآن ضمن آثارهم فى ليبيا فى شمال أفريقيا .

لم يكـن سنكا يعتنى بالشاعرية فى دراماته . ضعيفاً فى تركيباته وإنشاءاته الدرامية . تمتلئ كتاباته بالدم والمشاهد الدموية ، سادى الفكر ، أجزاء كثيرة من كتاباته تفوح منها رائحة الطبيعية والخرْفية .

وفى وجهة النظر الإخراجية ، لا يهتم بروك بتاريخية الدراما أو جوها العام القديم ، بقدر ما يُركز على المسرح الشامل ، وعلى تطبيق أفكار المعاهدة عند آرتو وبرخت ، والمزج المتناسق بينهما فى إطار متسق .

يعهد بروك إلى الشاعر تاد هيودجس TED HUGHES بإعادة التركيب اللغوى للحوار . لتصبح العبارات خبرية ، وحاملة فى الوقت نفسه للأحداث فى تركيز وتكثيف . وأغلب الأحداث فى الدرامـا اتهامات ومظاهر وسلوك عُنف . بينما يرى بروك أن الحوار فى درامة (سنكا) يكاد يكـون خطابـياً تنقصه الحجة الدرامية المقنعة . الممثل يقف على المسرح بلا أحداث أو وضعية جسدية معينة . الحوار يوحى بذلك . كل ما يظهر منه هو المشاركة بالتلاوة للحوار أو السرد أو الوصـف RECITAL وما هو أقرب إلى مسرح (النو) اليابانى NOE . حيث يقف الممثل فيه مغنياً لخمسـة وعشرين دقيقة أو أكثر ، بينما الأحداث تنهار أمام المشاهد المسرحى . وكان لابد مـن إعادة الحوار المسرحى . ومع ذلك ، فالظاهر أن مسرح النو قد أثر فى إخراج بروك لمسرحية سـنكا . (فى عام ١٩٦٧ م على مسرح الأمم شاهد بروك عرضاً يابانياً بمسرح النو خمس مرات على التوالى) .

بدأت التدريبات على أوديبوس — سنكا لثلاثة أسابيع متتالية بلا نص مسرحى . أخرجت ممثلة دور جوكاسته إيرين وورث IRENE WORTH الدور — بنص تعبيرها — من المعدة .. أى مـــن الداخـــل العمـــيق الذى هو أبعد كثيراً كثيراً من الفم . ويمثل دور أوديبوس جون جيلجود JOHN GIELGUD الذى علّم كثيراً من الممثلين الشبان الكثير من أسرار مهنة فن التمثيل أثناء قيامه بتدريبات الدور الكبير أوديبوس . وبصرف النظر عـــن شهـــرة الممثل وماضيه التاريخـــى المسرحى ، " فقد بدأ من الصفر " ، على حد تعبير بيتر بروك نفسه .

وتجئ ليلة العرض الأول .

تدخـــل الجماهير إلى صالة المسرح القومى ، لتجد الكورس هناك فى أماكنه . متفرقون بين المســـرح وبين صالة الجمهور بجانب أعمدة الصالة أحياناً ، وفى مواضع هامة على خشبة المسرح أحـــياناً أخرى ، وفى المقصورات ، وفى كل أدوار المبنى المسرحى الجديد .. مبنى المسرح القومى . يهمهمـــون ويدمدمـــون . ثم تقـــوى شيئاً فشيئاً هذه الهمهمات والدمدمات ، لتُعبّر عن الطقسية والبدائـــية الساذجة . بينما يصحب الكورس نوع من الموسيقى الالكترونية التى تُجسّد الطقسية والاحتفالية بالدرجة الأولى .

ويلـــف المسرح الدائرى . لتظهر ديكورات صممها بروك بنفسه ، وتدخل الإضاءة بعد أن تقـــف لفات خشبة المسرح ، لنشاهد أوديبوس ، جوكاسته ، كريون CREÓ ، الكورس بملابسه العصرية ، بنطلون أسود وبلوفر غامق اللون يغطى النصف الأعلى من الممثل . جاكت قصير على ملابـــس أوديـــبوس ، وجوكاسته فى ردائها الأسود . ويبدو الجميع وكأنهم سيبدأون عرضاً من عروض الأوراتوريو ORATORIO [٢٥] . حركة مقتصرة إلى حد كبير (تماماً كما فـــى عروض الأوراتوريو) . الأصوات العالية والزاعقة الصارخة والمعذّبة المتوترة من نصيب الكورس فى العرض المسرحى .

يحقـــق بيتر بروك من العرض الهدف الأسمى لفكرة الإخراج . مسرح الضوضاء .. بالفكر الإخـــراجى العنـــيف المتضاد والمواجه لواقع حياة العصر . لحظات الهجوم تبدو عالية وصريحة .. جريئة ومباشرة . وحسبما يقول هو نفسه (لمن المسرح ؟) أليس لنا نحن المسرحيين لنحقق فيه ما نريد ؟

فى منتصف عام ١٩٦٨ ، وفى شهر مايو يدعو الفرنسى جان لوى بارو فرقة شيكسبير الملكية للاشتراك مع زملاء لهم فى المهنة المسرحية من أمريكا وفرنسا واليابان ، للعمل باستوديو الأبحاث المسرحية بلا درامات أو تمثيل . وضمن موضوعات التجريب فى الأستوديو أو المعمل المسرحى ، فهذه الصفة أقرب إلى التجريب ، يبدو مشهد (المرآة) أصعب الموضوعات وأعقدها أمام الممثلين .

ممثلان ، ثم أربعة ، فثمانية ، فاثنا عشر .. وهكذا تباعاً . الواحد يتابع حركات الآخر من خلال المرآة ، محاولاً عمل أو إعادة ما يقدمه زميله تماماً من حركات وإيماءات . تقدم التدريبات على مشاهد درامية من درامات لشيكسبير ، كالدرون . ثم يجرى التقويم والتقييم بعد العروض المسرحية التجريبية .

لعل كل هذه التجارب هى التى وجّهت بروك إلى فكره المسرحى ، وإلى أفكاره عن المسرح الميت ، الفج الخام RAW ، والمسرح المباشر .

المسرح الميت الساكن ، هو المسرح الخاوى الفارغ من كل منفعة إنسانية . مسرح الصفقة التجارية . وهو أيضاً المسرح الكلاسيكى المتحفى ، الذى يتبع التاريخ تبعية فارغة عمياء بلا تفكير فى العنصر الآلى ومتطلباته . يتواجد هذا المسرح الميت فى كل عرض مسرحى ، يُعيد نفسه مراراً وتكراراً .

أما المسرح المقدس ، فهو المسرح السحرى ، مسرح الطقوس والشعائر ، مسرح الاحتفالات والتجمعات . مسرح نشط إيجابى يقود إلى مسرح القسوة ، كما عند آرتو وچانييه .

أما المقصود بالمسرح الفج أو الخام ، فهو مسرح الشعب ، المسرح الاجتماعى ، أو المسرح الذى يُحرّر المجاميع من مشكلاتها فى إطار عصرى غير تقليدى أو متحفى أو تاريخى . مسرح ضد التقليد ، وضد الفرقعة وضد الأبهة والخُيلاء . مسرح يعلو بوظيفته على السطحيات . مسرح ينتهج الخشونة والفظاظة وتعابير كلام السوقة VULGARISM . يسمح بالرقص والغناء والإيقاع والسيرك وكوميديات الأسواق فى نسيجه الدرامى . وهو المسرح الخام ، الشبيه ببداية المسرح اليونانى القديم ، والعصر الإليزابيثى الانجليزى . تماماً كمسرح ألفريد جارى ALFRED

JARRY ، ومســـرح مايرهولد MEYERHOLD ، ومسرح ڤاختنجوڤ VAHTANGOV ، ومسرح برتولت برخت B.BRECHT .

وأخيراً ، المسرح المباشر لا أعــنى كلمـــة المباشـــرة بمفهومها السطحى وتعبيرها السئ فى المســـرح . لكن المقصود هنا بتعبير المباشرة ، هو المسرح الذى يسير إلى الهدف المنشود فى مباشرة صـــادقة بعـــيدة عـــن الالتواء والانتحاء والتحريف DEFORMATION . وهو المسرح الذى اســـتهوى بـــروك ومنهجه أيما استهواء . والعرض المسرحى فى هذا النوع من المسرح يقوم على دعامـــتين أساســـيتين . الأولى ، تصل إلى صالة الجمهور عبر مدخل المبنى المسرحى THROW . والثانـــية ، إلى خشبة المسرح عبر مدخل الممثلين إلى المبنى المسرحى (الممثلون يصلون إلى المسرح كل يوم دخولاً من باب خاص بهم يُسمى باب المسرح) . هاتان الدعامتان ، أو لنقُل (معمارياً) الممـــران (ممر الصالة وممر خشبة المسرح) هل هما على اتصال ؟ أم فى انفصال ؟ إذا ما ارتبطت خشـــبة المسرح (كممثلين) بصالة الجمهور (كجمهور) ، بالحياة الواحدة ، فإن ذلك يعنى أن تكون الدعامتان أو الممران معمارياً ، فى حالة انفتاح على بعضهما البعض . أىْ ضوء أخضر يسمح بالمرور للحياة (التى هى المسرح والمسرحية والدراما والعرض المسرحى كله من الألف إلى الياء) . والمخرج هنا منوط بمهمة فتح الطريق وإعطاء الضوء الأخضر للمرور بلا معوّقات .

يتـــبنى المخرج الذكى هذه الفلسفة المسرحية ، والنفسية أيضاً ، حتى رغم علمه بأن الممثل حـــين يجـــتاز باب دخول الممثلين ، فإنه يعرف أنه ذاهب (ليمثل) دوراً . ليرتدى زياً غير زيه ، ويلتحم بإهاب شخصـية أخرى . حتى يخرج منها بعد العرض ليعود إلى الخروج من باب الممثلين من جديد . ونفس الحال مع الجماهير ، التى تلبس أعز رداءها فى المسرح ، لتترك الحياة ومتاعبها خلف ظهـــرها . ولتجلس جلســـة المتعـــة والثقافـــة والمعرفة لتشاهد قطعة فنية غير طبيعية من الحياة الواقعية ، ومع ذلك ففى الفن المسرحى الجيد ، فهى بعيدة عن واقع الحياة المباشر .

وإذن ، فـــلا يبقى إلا أن يعتبر المتفرج العرض المسرحى أسطورة لساعات قليلة ، هى زمن العـــرض نفسه . وما الحياة إلا هذه الأسطورة . لكنها فى كل مرة تكون أسطورة جديدة . وهنا يصـــبح الإمـــتاع عظيماً والاستحسان والقبول محموداً . فالمسرح لا يعرف التكرار . ودائماً يبدأ المسرح صفحة جديدة بيضاء فى كل عرض من عروضه عبر العالم .

خامساً : تطبيق على تجربة المسرح المباشر

(حلم منتصف ليلة صيف ــ شيكسبير) .

فى ٢٧ أغسطس من عام ١٩٧٠ م يصعد العرض الأول لدراما شيكسبير (حلم منتصف ليلة صيف A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM) على المسرح فى استراتفورد ، بتمثيل فرقة شيكسبير الملكية . الدراما الكوميدية أو إحدى درامات الحكايات ، كما يُطلق عليها أحياناً . يقضى بروك ثمانية شهور كاملة فى الإعداد للعرض المسرحى ، والتدريبات . يختار تدريباً على أحد مشاهد الكوميديا التى عدّلها هو فى العرض . وهو المشهد القائم بين شخصيتى بيراموس وثيسبا PYRAMUS AND THISBE . ويجرى الاختيار عن طريق الارتجال فى المشهد . يقيم المخرج للممثلين تدريبات على حركات السيرك لعدة أسابيع متتالية ، وعلى حركات الأكروبات البهلوانية كذلك . وهو لذلك ينصح الممثلين فى هذه الكوميديا باستيعاب ودراسة التقنية الموسيقية الأمريكية الحديثة . تحددت وجهة نظر بروك فى العرض الشيكسبيرى (حلم منتصف ليلة صيف) ، فى اتفاق عام لكل الشخصيات الماثلة على المسرح على هدف جماعى واحد ومُوحّد تسعى إليه الكوميديا . وبهذه الصورة الواحدة الموحّدة ، يمكن إيصال العرض ومضمونه الدرامى إلى الجماهير . هذا الهدف المحدد فى وجهة نظر الإخراج للكوميديا هو .. عالم الحُلم . عالم جديد ومناسب للمسرحية . طبعاً غير عالم الدراما السابقة (نحن والولايات المتحدة) والذى لا يصلح بحال أو بأخرى فى المكان الشيكسبيرى اليوم . فى العالم السابق .. عالم حرب ڤيتنام ، وينبرى بروك قائلاً كان السؤال الملح ساعتها .. " ماذا يربطنى بالحرب ؟ فإذا ما طرحت السؤال .. نفس السؤال على كوميديا شيكسبير . ماذا يربطنى أنا بعالم الجن والجنّيات ؟ فإذا ما توسعت قليلاً فى المقارنة عند (مارا ــ صاد) . ماذا يربطنى بعالمها ؟ أجد أن بين كل ثلاثة من الأحياء من هو مصاب بالخبل أو الاضطراب العقلى . هل رأيت واحداً من بينهم ؟ أحياناً يكون الجواب بنعم . فالنسبة عالية . لكن .. إذا ما وصلت الآن إلى نهاية أستلق . وقلت ، وأنا الآن على أبواب التحليل لفكاهية شيكسبير ، ووسط عالم الجن والحلم والخيال .. هل رأيتُ جنية أو جان فى يوم من الأيام ؟ طبيعى أن الإجابة الصحيحة والعاقلة ، ستكون لا .. وبالنفى القاطع . ومن هذه

البداية ، أو نقطة الانطلاق ، يجب البدء فى فهم المسرحية ، والتعامـــل معها بهذا المنطق العلمى هذه واحدة .

ثم إن المســـرحية تتضـــح بها خطوط ثلاثة لفتت نظر الإخراج . وهذه الخطوط التى تُحدد مستويات ثلاثة كذلك هى :

أ ــ الجنيّات .

ب ــ الأرستقراطيون من الشخصيات .

جـ ــ الصُناع من الشخصيات .. (رغم قصر مشهدهم) .

لنُعد إلى تحليل بروك فى هذه النقطة حيث يقول : " عمل المخرج فى هذه المسرحية هو تحليل المستويات الثلاثة " . (لا يقتنع بروك بأن هذه المستويات الثلاثة تنتمى إلى بعضهـــا البعض فقط)، إنها تتضافر مع بعضها البعض فى قوة . والمخرج مطالب بفتح وفضّ هذا التضافر ليعُلن عن حقائق كل مستوى منها فى وضوح . فى هذه الدراما نرى مستوى ، حينما نكشف عن داخله ، فإننا نجد بالداخل المستوى الثانى . وكلما عمقنا عثرنا على كثير من الخطوط المتشابكة . لذلك يلعب ممثل دور ثيثيـــوس نفـــس دور أوبـــرون THESEUS - OBERON . لا ثبات هذا التداخل فـــى المستويات . ونفس الحال عند الممثلـــة الـــتى تقـــوم بـــدورى هيبوليت وتيتانيا - HIPPOLYT TITANIA . وعـــبر التدريبات ، كانت المهمة الأولى هى العثور على أماكن ومشاهد المستويات الـــثلاثة من حوار الدراما . احتلت ألعاب الأكروبات والتدريب عليها ثمانية أسابيع كاملة . حبال مدلاة ، موائد متحركة ، موائد للتنس . الشخصيات الجنّية أربع شخصيات لا غير ، ثلاثة أولاد وفـــتاة واحـــدة . ويدعو بروك أولاد صغار ما بين سنّى الثامنة والثالثة عشر ليشاهدوا التدريبات ملاحظـــاً انفعالاتهم ، ومسترشداً بعد ذلك بآرائهم وانطباعاتهم عن عالم الحلم هذا . يُسجل جون كين JOHN KANE حادثة طريفة عن آراء الأطفال فى الحوار التالى ، مع أحد الأطفال المشاهدين للبروڤات .

س : هل أعجبتك المسرحية ؟

ج : جداً جداً .

س : أفهمت ماذا دار فيها من أحداث ؟

ج : طبعاً

س : كيف أعجبتك الجنّيات ؟

ج : أعجبتنى كثيراً

س : هل تُعجبك أكثر ، لو ارتدين أجنحة ؟

ج : لا . لقــد أعجــبونى لعدم حملهن مثل هذه الأجنحة . ولأنهن كُنّ بسيطات فى زيّهن . الأجنحة غير هامة للجنيات .

س : هل حضرت إلى المسرح قبلاً ؟

ج : نعم . مرات عديدة .

س : أبوك . هل يعمل بالمسرح ؟

ج : نعم .

س : ماذا يعمل ؟

ج : مخرج مسرحى .

س : ما اسمه ؟

ج : بيتر بروك ؟ (٢٦) .

تُعرض المسرحية قبل عرضها بأسبوعين فى ستراتفورد ، وفى برمنجهام . ويُوضح بروك حرية الارتجال الممنوحة للممثلين فى أمثال هذه العروض التى تسمح بمزيد من إبداعات الممثل ، خاصة مع الفراغ الخالى على خشبة المسرح ، إلا من ديكورات خفيفة خفّة الدراما الكوميدية . ويُحدد بروك الصورة ، كما لو كانت عنــوان كتابــه THE EMPTY SPACE ، " كلما كان ديكور حلم منتصف ليلة صيف ضخماً ، كلما شغل الجمهور عن هدف الكوميديا . فالديكور الرقيق يناسب تماماً بساطة الحوار الكوميدى ومواقف المسرحية " (٢٧) .

صمم الديكور سالى جاكوبس SALLY JACOBS حوائط بيضاء ناصعة وسط فراغ هائل عــلى خشـــبة المســـرح . المــنظر يقبل بأكثر من تفسير . فهو يظهر — بحوائطه البيضاء الأنيقة كمستشــفى ، أو كفصـــل من فصول التعليم فى المدارس الراقية ، أو كمعمل من معامل الأبحاث العلمـــية وقد انتهى عامل الطلاء لتوّه من طلاء الحجرة .. أقصد خشبة المسرح . وتمثلت الخطوط

الـــثلاثة أو المستويات الثلاثة السابقة الإشارة إليها فى تصميم الديكور . تماماً مثل خشبة المسرح الإليزابيثى ذات الأضلاع الثلاثة . وفى تناسق مع فلسفة العصر بدرجاته الثلاث (الله ، القصر ، الشعب) . كل عنصر على حدة ، ثم ينصهرون معاً ، ويذوبون فى رؤية فلسفية واحدة .

تـــبع بروك فى شكل خشبة مسرح دراما (حلم منتصف ليلة صيف) نموذج خشبة مسرح العصر الإليزابيثى . خطوط ثلاثـــة مستقلـــة عن بعضها البعض . ومع ذلك فهى ملتحمة متضافرة تمامـــاً . الممـــثلون يقيمون العلاقة مع الصالة فى يسر وبغير جهد جهيد . تماماً كنفس العلاقة التى قامت قديماً فى مسرح شيكسپـــير .. مسرح الجلوب GLOBE (مسرح الكرة الأرضية) .

لعبت الإضاءة دوراً تفاؤلياً مُشعاً على خشبة المسرح ، مؤثرة واضحة قوية . حبال السيرك تتصدر مشاهد كثيرة . الحواة والمهرجون يخلعون إطاراً عاماً من الفُرجة على الجو المسرحى .

عـــادة ما يتأثر بروك بشىء ، وسرعان ما يظهر هذا التأثر فى أقرب درامة يُخرجها . كان بـــروك قد شاهد السيرك الصينى فى باريس قبل إخراجه لكوميديا شيكسبيـــير هذه . ولم تُمح هذه المشاهدة أو تأثيرها من عقله بهذه السهولة فبقيت علامات كثيرة من السيرك الصينى فى اللاشعور عـــنده وصعدت مع الشعور لتأخذ مكانها فى كـــوميديا شيكسبيـــير . كان ذلك واضحاً فى اللون الأبيض لحوائط الديكور ، وفى بعض الأزيـــاء المسرحيـــة مـــا بين الأبيض الناصع واللون الأصفر الزاهى ، والأزرق الحريرى .

لكن .. كيف انتقل عالم السيرك الصينى إلى عالم وروح الدراما الشيكسبيـــرية ؟

بـــروك لا يؤمن بالقُوة السحرية العليا أو الميتافيزيقيا . ودراما (حلم منتصف ليلة صيف) ليست من الدرامات الأرضية ، أى التى تقترب من الواقع المُعاش . لذلك يترك بروك كل أعجوبة فى الدراما لتظهر بنفسها ودون مساس بـــها . تظهـــر وكأنهـــا وليدة القوة العليا أو الغموض أو السحر . لكن الإنسان فى الدراما هو الكفيل بتفسير الحقيقة فـــى هـــذه القُوى العليا . والحب فى الكومـــيديا هـــو (حب فى الكسل LOVE - IN - IDLENESS) . ويستعير بروك إبراز هذا الحب من هذا النوع على مرجيحة ، بتأثير من الروسى مايرهولد .

وفى التنفيذ الفنى كل شىء يظهر امام العين . الممثلون يلعبون الأكروبات ، وقد تمرنوا ثمانية أسابيع على ذلك . هم الذين يأتون بالمعجزات على المسرح . ليست هناك ماكينات تُقدم الخدعة

المســـرحية . والكل يفعل ذلك أمام إضاءة عالية واضحة . ليست هناك أسرار البتة على الجماهير المشاهدة . وهذه المعجزات أو الأسرار فى المسرحيات المعروفة باسم مسرحيات الغموض والأسرار MYSTERY - PLAYS ، فهذه كانت تُقدم أيام القرون الوسطى فى عصورها المتأخرة ، وتفوح بالصوفية والباطنية وبالطقوس السرية . بينما عَرْض بروك يجرى فى القرن العشرين ، وأمام جماهير واعية تحمل ثقافة وإعلام القرن العشرين .

إن المســـرحية عـــن الحب وخبل هذا الحب فى أحيان كثيرة . وحسب تعبير (يان كوت) فالمسرحية حب جنسى وشهوانية . وهى كلها عناصر دنيوية بعيدة عن الأسرار ومعتقدات الماضى البعيد . فإذا ما عرفنا غرائزنا ، استطعنا التعرف على أنفسنا تماماً .

مشهد الصُّناع .

لاشك أنه ينتمى إلى الشعبية عند شيكسبـــير . هؤلاء الجماعة من صُناع عصر شيكسبـــير، كيف يراهم بروك ؟ إنهم أشبه بسائقى عربات النقل الكبيرة اليوم .. سائقى الكميون CAMION والشاحنات الضخمة . يمثلون فرقة تمثيل الهواة فى نقابة الصُناع . ومع ذلك ، فهم مصدر كثير من المـــرح فى الكوميديا الشكسبيـــيرية . ولعـــل فى طريقة تمثيلهم لمشهدهم ما يبرزُ الفرق الكبير ـــ الذى أراد إعلانه شيكسبـــير ـــ بـــين فن التمثيل وبين هواة التمثيل . كالفرق الشاسع بين السماء والأرض . من هنا نتبين الصورة التى يجب أن يُخرج بها المخرج مشهد الصُناع فى الدراما .

يعترض كثير من المؤرخين المسرحيين علـــى الفصل الخـــامس من الكوميديا . وهو الفصل الأخير الذى يضم مشهد الصناع . هذا الفصل يتعمد شيكسبـــير تواجده ـــ رغم أحداثه القليلة ـــ ليُظهر فكرة (المسرح داخل المسرح) . وهى الفكرة التى عُرفت فيما بعد عند مسرح الإيطالى لويجى بيرانديللو LUIGI PIRANDELLO (٢٨ / ٦ / ١٨٦٧ ـــ ١٠ / ١٢ / ١٩٣٦ م). فتمثيل مشهد الصُناع يبدو كمسرحية قصيرة فكاهية داخل مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) . ومـــا هو مقصود من شيكسبـــير . ليجمع قُرب نهاية الدراما الأنواع بعضها بالبعض ، أو ليضعها جنباً إلى جنب مرة واحدة . الجنيّات ، والعُشاق ، والأرستقراطيون والصّناع .

وعـــندما تنـــتهى المسرحية على خير . تمم القاعة يومياً بالتصفيق الحاد . وحسب تعليمات الإخـــراج ينـــزل الممثلون من على خشبة المسرح ، يتقدمون إلى الجمهور ، مادّين أيديهم شادّين

على أيديه .. تحية خاصة ، تحمل الصداقة وترفع الكلفة ، وتقذف كل احتمال للغيبية أو السرية ، وتثبت بكل ذلك أن المسرح المباشر ، هو مسرح العصر الحديث .

بعـــد ثلاثـــة شهور ، تعيد الفرقة العرض على مسرح ROUNDHOUSE بلا ديكور أو ملابـــس . الممثلون يجرون خلف بعضهم ، يختفون خلف أعمدة طبيعية . العشاق يهربون ليختفوا خلف ظهور المتفرجين . ويولد مع هذا الجو اللطيف ، المسرح الإليزابيثى الإنجليزى مرة ثانية .

فى عام ١٩٧٢ م تسافر فرقة شيكسبـــير الملكية بالعرض إلى خارج بريطانيا . تتغير أغلب الشخصـــيات بممـــثلين جُدد . وتبدأ التدريبات لهذه العروض الخارجية من جديد . تسافر الفرقة وحدها . لا يصحبها المخرج بروك فى هذه الرحلة الطويلة . لأنه يكون مشغولاً ساعتها بالتجريب المسرحى فى قارة أفريقيا .

وتُعرض المسرحية فى أوروبا ، وفى أمريكا ، وفى استراليا ، وفى اليابان . فى ٣١ مدينة كبرى فى ٣٠٧ عرضاً يحضره أكثر من نصف المليون متفرج .

سادساً : تجربة أورجاست فى إيران ORGHAST

تـــبدأ علاقة بيتر بروك مع إيران والإيرانيين من عام ١٩٦٧م عندما سافر لحضور عروض مهـــرجان شيراز SHIRAZ-PERSEPOLISI FESTIVAL حيث شاهد عـــروضاً كثـــيرة مشتركة فى المهرجان (فرقة المسرح الفقير وجروتفسكى ، ومسرح الخبز والعرائس الأمريكى) ، إلى جانب فرقة إيرانية محلية فى مدينة (تازى) قدّمت درامة شعبية إيرانية . وعند عودته آنذاك ، يحضر إلى بريطانيا وفى جيبه دعوة المهرجان عام ١٩٧١ م . يُكمل بروك أعماله فى باريس ويُخرج المركز العالمى لأبحاث المسرح CIRT إلى حيّز الوجود

CENTRE INTERNATIONAL DE RECHERCHE THÉÂTRALE

الـــذى لا يزال يعمل معه حتى اليوم . كانت بداية المركز بإحدى عشر عضوا ممثلاً مختلفى الـــثقافة والتحصـــيل العلمى فى الفنون ، بينهم جنسيات يونانية وأسبانية وألمانية ويابانية وأفريقية وأمريكية . ونجد من بين الأعضاء فى المركز ناتاشا بارّى NATASHA PARRY ، إيرين وورث IRENE WORTH . تمنحهم الحكومة الفرنسية مكاناً كان فـــى الأصـــل مخـــزناً كـــبيراً فـــى

MOBILIER NATIONAL ، بيـــنما يغطى المصروفات الأمريكى (فورد) وبعض الشركات والمؤسسات الأمريكية المهتمة بتشجيع المسرح وتجاربه .

المكـــان لــيس مسرحاً . بل هو مركز للأبحاث المسرحية . تجارب للإفادة منها فى المسرح العـــالمى وحقله الواسع العريض . والمجربون هنا لا يمثلـــون فرقـــة مسرحيـــة واحدة تستند إلى التجانس . بل إن الجميع يقدمون خدمة اجتماعية يسعد كل عضو منهم بها ، باعتباره فرداً مفيداً لمجتمعه داخل هذه الجماعة .

العمل اليومى طقسى . الممثلون يعتنون بتعبيرات الجسد الفيزيكية . تدريبات على الجسدية والبدنـــية والتركـــيز . يطلب منهم بروك فى بداية لقائه معهم ، العمل على إيجاد وتوليد نوع من الانعـــاش والإحـــياء والحـــيوية حين يستعمل فى مخاطبتهم تحديداً كلمة ANIMATION . حياة تضحيـــات فـــى الفـــن المسرحـــى . يعيشون ، يخدمون أنفسهم . يطهون غذاءهم . هذه الفكرة الباريســـية تعود إلى مخيلة بـــروك وهـــو يطـــير عام ١٩٧١ م إلى شيراز للمرة الثانية . وتصبح الصورة فى السفرة الثانية لبروك ، أشبه بحملة أو بعثة فنية ARTISTIC EXPEDITION فى عالم الشـــرق الأقصى . يعقد بروك العزم على خطة بحثية لفن المسرح ، يُحدد لها شهرين من الزمان فى عام ١٩٧١ م . لم يرغب فى إحياء أو تقديم عرض مسرحى ، كل ما كان يستهويه هو تقديم شىء ممـــا يمارسه فى المسرح الأوروبى لأشقاء مسرحيين من زملائه يحبون المسرح أيضاً فى قارة أخرى . كانت الفكرة جدّ مناسبة ، خاصة وأن المسرح الإيرانى لم يكن قد تلّوثَ بعد بالشكل التجارى .. وروح الصـــفقات المادية لكنه " كان مسرحاً ما يزال محتفظاً بإخلاصه " [٢٨] على حد تعبير بيتر بروك .

يتدرب الفنانون الإيرانيون على أجزاء من عرض (أورجاست) . ويبقى بروك عند منهجه غير المهتم بالكلمة أو الحوار . وهو الأمر الذى شجعه فى مركز باريس على اختيار عدة جنسيات لمـــثلين قد لا يجيدون الالتقاء مع بعضهم البعض عند لغة واحدة ، ليُجبرهم ــ من خلال البحث العلمى فى الفن ــ على التعبير بلغة المسرح . ونفس العلاقة يحددها لتصير مؤخراً بين جماعة الممثلين وجمهور المسرح . لا تُهم اللغة الحوارية الواحدة ، لكن لترتفع فوقها لغات وتعبيرات هامة أخرى ،

هى لغة الممثل فى المسرح ، بين المايم ، والبانتومايم ، والارتــجال ، والحركــة ، والأكــروبات ، والسيرك . وغير ذلك من عناصر رائعة ومؤثرة ، وعصرية فى الحياة المسرحية الجديدة .

اقترح بروك التدريب على دراما اسكيلوس (الفُرس) PERSZAI ، لكنها كانت محظورة فى إيـــران . فاستقر أمره على (أورجاست) . كان مكان التمثيل أمام قبر أرتكسركسيس الثالث ARTAXERXÉSZ .III وأمام ثلاثمائة من المتفرجين . بنى بروك مضمون العرض التجريبى على أســـطورة (بروميثيوس مقيداً) . فالنور يعنى الحسن ، والظلام يرمز إلى السئ . وبمقاطع من دراما الفُـــرس المحظــورة ، وبلغتها اليونانية القديمة درّب بروك الممثلين عليها . لم يفهم ضباط الشرطة الإيرانية معنى الحوار ، فهم لا يعرفون ولا يفهمون اللغة اليونانية القديمة .

فى الجزء الثانى من عرض (أورجاست) تنتقل التجربة الدرامية من الأسطورة إلى التاريخ فى عرض بصرى أخّاذ (أطلق عليه أحد النقاد الإيرانيين عرض أوبرالى) . وفى قرية صغيرة هى آخر المطاف للتجربة المسرحية الإيرانية . وكان لابد أن تتوقف تنقلات التجربة . فقد كانت حكومة الشاه تنظر إلى التجربة بعين الحذر السياسى ولم تسمح بالانتقال إلى أماكن أخرى . وأصبح العرض المسرحى الذى شهده فلاحو القرية الإيرانية ، ومن بينهم عدد كبير من الأطفال أصوات حوار عالية ، غير مفهومة المعنى (بعضها باللغة اليونانية القديمة) ، ضوضاء تصاحب التجربة المسرحية من البداية إلى النهاية . تكلفت التجربة سبعين ألف جنيه ، وكان دخل العروض ألفين اثنين من الجنيهات . كانت تجربة بروك من العرض تستهدف كسر حواجز اللغة لفتح آفاق التعبير ـــ بطرق ووسائل أخرى ـــ أمام الممثلين . ومع ذلك ، فلم تصل النتيجة إلى ما تصوره بروك . فقد ساد الجماهير صمت مُطبق مُحـــيِّر إلى حـــد بعيد . وكان ذلك يعنى ـــ بلغة المهنة ـــ تعثّر وصول الرسالة الفنية إلى أصحابها الجماهير .

- السفر إلى أفريقيا .

فى نهاية عام ١٩٧٢ م ، وبينما كان عرض (حلم منتصف ليلة صيف) ينتقل من ولاية إلى ولاية أخرى يجوب الولايات المتحدة الأمريكية بنجاح ساحق .

كـــان بـــروك ومعه الإحدى عشر ممثلاً ومعه تاد هيودجس ، يبدأ طريقه إلى داخل القارة الأفريقـــية . يصلون إلى داهومى DAHOMEY ثم إلى توجو TOGO ، فنيجيريا NIGÉRIA ،

والنيجر NIGER ومالى MALI . يعرضون فى هذه البلاد ثلاثين عرضاً مسرحياً ، ويتدربون يومياً أثناء السفر أو الراحة . " وكانت مشاهد الارتجال كثيرة داخل هذه العروض ، وبخاصة فى كثير من الأحيـــان أمـــام جماهـــير طيبـــة أتت مـــن ومن هناك حيث كنا نقف ، كما فى المدينة الصغيرة IN-SALAH " (٢٩) .

كانــت رؤيـــة (المسرح المباشر) عند بروك هى المصدر والإلهام . يصل الجميع إلى مكان أفريقى ، يجهلون لغة المكان ، ولغة الجمهور المشاهد الذى يتجمّع فى رغبة صادقة حول الممثلين . كان بروك يسعى إلى إيجاد (لغة مسرحية) . شكل من أشكال التقابل مع الجماهير بعيداً عن لغة القوم أنفسهم . وكان معنى التحقيق فى هذه العلاقة هو بدء الممثلـــين التمثيل من حالة الصفر .. حالـــة البســـاطة ومنـــتهى البدائية فى التعبير . وهى حالة الصفاء البعيدة عن تعقيدات ومعوّقات العـــروض الأوروبيـــة . فالجماهـــير الـــتى مُثلت أمامها بعض المشاهد ليست على مستوى وعى الجمهور الأوروبى . وكان على الصدق أن يكون هو الوسيلة الوحيدة فى التعبير . الصدق المُبسّط . وهو الجانب العزيز المُفتقد فى المسرح الأوروبى .

- تجربة مؤتمر الطيور .

تحاول الفرقة فى قصة رمزية من التاريخ الإيرانى القديم تعود إلى القرن الثانى عشر الميلادى بعـــنوان (مؤتمر الطيور) . تعتمد التجربـــة علـــى البانتومايم ، وعصـــى الخـــيزران (البامبـــو BAMBOO) ، وعلى أصوات الطيور وصرخاها وزقزقاها ، وعلى علب من الكرتون المُقوّى . عرض يستمر لساعة ونصف الساعة بلا أية أحداث مسرحية البتة .

وتمر التجربة تحليلاً فى البداية بدراسة الطيور . معالمها وأحوالها وسلوكها وحركاتها ومقاطع غنائها . وبعد العرض الباريسى ، تطير الفرقة إلى كاليفورنيا . ويعيش الممثلون أو الطيور معاً لثمانية أســـابيع متصلة فى مسرح كامباسينو TEATRO CAMPESINO فى سان يوان بوتستا SAN JUAN BAUTISTA فى المكسيك . وهو المسرح الذى أقام معاهدة تبادل الخبرات المسرحية مع بـــروك وأعماله التجريبية . ويشترك أعضاء المسرح فى عرض (مؤتمر الطيور) أمام جمع من عمال الزراعة شاهدوا العرض وقوفاً فى إحدى الحدائق العامة .

فى عام ١٩٧٣ م تسافر الفرقة إلى بروكلين BROOKLYN وتُعيد هنــاك عــرض تجربة (مؤتمــر الطيور) . تتطور التجربة ليدخل إليها الجمهور ويتدرب ويؤدى ساعة العرض المسرحى نفســه . وفى الأسبوع الأخير فى عروض بروكلين وأمــام الاندفــاع الجماهــيرى ، تمثل الفرقة التجريبية العرض بثلاث نماذج فى اليوم الواحد .

أ ـ النموذج الأول .

الساعة الثامنة مساء عرض الطيور بالبانتومايم والارتجال .

ب ـ النموذج الثانى .

عرض الثانية عشر مساءً . عرض الطيور ببعض الحوار الهادئ .

جـ ـ النموذج الثالث .

عــرض الفجــر المبكر فى الصباح . عرض الطيور الاحتفالى CEREMONIAL ، رسمى طقسى .

تقييم التجارب المسرحية .

التجريب فى المسرح ، يعــنى المستقبــل المسرحــى . ولو انتبه كل مسرح إلى هذه الحقيقة العلمــية لخــرج عن دائرة الروتين التى تلفه بسياج وشرنقة تخنقان حياته . إذ ليست الإشعاعات التقليدية المؤقتة والمتمثلة فى عروض قديمة مستهلكة ، سواء كانت من زاوية فن كتابة الدراما ، أو مصطلحات وعــادات التمثيــل وطرقه الممجوجة ، إلا امتداداً لفكر قديم ، ومسرح يعيد ويُكرر نفسه . والفن الحقيقى المبتكر هو الفن الجديد ، الذى يعرض على الناس وعلى الجماهير جديداً .

يكشف بروك فى تجاربه المعملية فى المسرح عن النتائج التالية :

١ ـــ اللسان أو الكلمة هى لغة التعبير الطبيعية فى الحياة . لكن سرعان ما تكشف التجارب عن أن التصميم الصوتى للغة ما هو إلا (شفرة) CODE ، أى صياغة فى رموز شفرية عديدة . شفرة منيرة للعاطفة EMOTIONAL CODE تعتمد على العواطف أكثر من اعتمادها على العقل أو التفكير . فى المسرح اليونانى القديم اعتمد المسرح على الأحاسيس العميقة والانفعالات الكبيرة ـــ كبر الشخصيات العظامية عندهم . لذلك كان التأثير مُركَّزاً كثيفاً INTENSIVE . ولو تغيرت الأحاســيس العميقة والانفعالات الكبرى فى الدرامات اليونانية القديمة ، لتغيّر على وجه التأكيد الحوار ونظام الكلمة الدرامية المعبرة عن الإحساس والانفعال . إن الصوت الملفوظ وحروف المد

واللـــين تمتعـــت باهتزازات صوتية قوية فى تركيز وتكثيف . لا يمكن أن نجدها اليوم فى لغة القرن العشرين ، بصرف النظر عن صوتية هذه اللغة عربية أم أوروبية أم سلافية أم روسية .

٢ ــ تأثير الأسطورة فى التجارب .

ساعدت الأسطورة ، ومعالجاتها بواسطة الفرق المسرحية التجريبية ــ وفى فن الممثل بالذات ــ عـــلى دخـــول الممثلين إلى مناطق تمثيلية وانفعالية لم يكونوا على علم بها من قبل . وأدى هذا الاخـــتراق لهـــم لفـــن المسرح التجريبى على اكتشافهم لعوالم جديدة من الأحاسيس والعواطف والانفعالات ، والحركة والمايم والبانتومايم . فالحياة لا تزال مليئة بكل ما نجهله فيها . والله على كل شىء قدير .

إن هذه المعارف فى التجربة المسرحية ، قد دفعت المُجربيّن إلى التعامل مع النظام والترتيب والفهرسة . وما هو جزء من الحقيقة العلمية فى المسرح ، إذا أردنا أو ابتغينا فى النهاية تأثيراً علمياً مُنظّماً يُقنع جماهير على درجة عالية من تعليم وثقافة القرن العشرين .

٣ ــ أبرزت تجارب بروك فى الحقل المسرحى المعاصر ، حقيقة التجريب ومغزاه . وأعنى به عـــامل الأصالة الذى يقود التجريب عادة فيه إلى نتائج لا لبس فيها ولا شك . والبحث عن هذه الأصـــالة ــ وعبر قوانين التجريب ــ لا يمكن أن يتم من السطح أو من الخارج . بمعنى أن تحقيق تجربة من التجارب المسرحية الجادة ، يُلزم المُجربين بأن يدخلوا إلى مرحلة جادة وطويلة من المعاناة والبحـــث والثقافة والتنقيب وإهمال التقليد والعالم الخارجى والأشكال السطحية فى فن التمثيل . كما يُلزمهم باحترام عقلية المتفرج ، الذى يجب أن يصل إليه الممثل بطريقة أو بأخرى ، حتى ولو كان المجرب فاقداً للغة .. أداة التوصيل التقليدية فى مفهوم التجريب الفنى على الأقل .

سابعاً : مُفاتحة لعصر اليزابيثى جديد

لا تصل هذه المفاتحة أو التمهيد لعصر اليزابيثى جديد فى القرن العشرين فجأة دون تمهيد . فقـــد شاهدنا من تجارب بيتر بروك إصراره فى أكثر من عرض مسرحى أخرجه ، على إرهاصات العودة إلى العصر الإليزابيثى . بما يمكن القول بأن نزعات هذا العصر ، وصوره ، قد سيطرت على فكره سيطرة كبيرة . وبروك فى إحدى دراساته التى ظهرت عام ١٩٤٨ م (أى بعد ثلاث سنوات فقـــط مـــن دخوله إلى مهنة الإخراج المسرحى) يقول .. " كيف يمكن العبور بالعصر الإليزابيثى

ومســـرحه الخـــام الفج إلى القرن العشرين ؟ يجب أن نلاحظ انفصال عقد التقاليد بين العصرين الإليزابيـــثى والفكتورى . ولما كان عصرنا الآن يقترب فى ظواهره من العصر الإليزابيثى ، كما لم يحدث فى أربعة عقود فاصلة مضت ، فإن ذلك يدفعنا إلى البحث عن أسلوب جديد ، نقترب به فى نُضج ونضارة ــ بروك " (٣٠) .

تـــتلازم فكرة العودة إلى المسرح الإليزابيثى بفكر جديد ، يلازم بروك منذ القديم . ويشتد الحـــنين إلى الفكرة ذاتها بدءاً من عام ١٩٦٧ م بعد أن تشتد علاقته بفرقة شيكسبـــير الملكية ، وبعد اشتراكه فى مجلس إدارتها منذ عام ١٩٦٢ م . دعوة صريحة إلى إغـــراق المســـرح المعاصر بالعقـــيدة والاعتراض والعنف وصراحة إعلان الرأى والتحدى إن لزم الأمر ، والسحر .. سحر الجمـــاهير بالمســـرح الجديد . وهو ما يحتاج إلى جماهير ومائلين على المسرح ، ونظارة تملأ صالة الجمهور فى كل ليلة . ممثلون يُفتشون عن الحقيقة عبر عالم الدرامات ، وينفثون هذه الحقيقة بنفس ساخن وانفعال صادق إلى المستمعين من الجماهير .

حاول بروك تحقيق أفكاره .. لكن خطّ سير حياته يعوقه أحياناً عن متابعة الطريق الذى شغل بالـــه وسيطر على عقله اللامع منذ الصغر . فى رحلة أفريقيا يغوص مع اللغة ومع شكل للعرض المسرحى . لكنه يعود بين لحظة وأخرى إلى فكرة المسرح الإليزابيثى . وبينما نراه يبحث عن حلول جادة لمشكلة مسرحية معينة ، يتقابل المسرح مع مشكلة جديدة أخرى تولد فى منتصف الطريق . ومن الصعب حل كل المشكلات دفعة واحدة .

دراما شيكسبـــير تيمون الأثينى TIMON OF ATHENS

يُخـــرج بيتر بروك العرض عام ١٩٧٤ ــ ولأول مرة يُخرج باللغة الفرنسية تحت العنوان الفرنســـى للدراما **TIMON D'ATHÈNES** على مسرح **THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD , PARIS** . تعترض كثـــير مـــن آراء النقاد والمسرحيين على نسب المسرحية إلى شيكســـــــير . لم تُمثل المسرحية أثناء حياة شيكسبيـــر . وعالمياً ، عادة ما يربط المتخصصون بين اسم تيمون واسمين هامين هما شيللر **SCHILLER** وماركس **MARX** . فالمسرحية أحب أعمال شيكسبـــير إلى قلب الشاعر الألمانى الكبير فردريك شيللر (١٠/١١/١٧٥٩ ــ ٩/٥/١٨٠٥م). بينما يذكـــر كـــارل مـــاركس (٥ / ٥ / ١٨١٨ ــ ١٤ / ٣ / ١٨٨٣ م) **FRIEDRICH**

SCHILLER - KARL MARX تـــيمون فى كتابه (رأس المال) . يعتبر المخرجون مسرحية تـــيمون الأثينى مسرحية نماذج شخصية . فالأمور الرئيسية ليست لها أسماء محددة . ومعنى هذا أن البحـــث فـــى درامـــة مـــن هذا النوع يجب أن يبدأ من صُلب الدراما ، وليس من الشخصيات المسرحية .

أخرج بروك العرض باللغة الفرنسية ، وهو المخرج الانجليزى . وكان ذلك محط تساؤلات ، الآن بروك قد عاش فترات طويلة فى باريس . وحضر مؤتمرات أجاب فيها على أسئلة وُجهت إليه بالفرنسية ، وكانت إجاباته أيضاً بالفرنسية ؟ إن القضية أكبر من هذا وأعمق .

من الطبيعى أن هناك ترجمات لدرامات شيكسبـــير ــ مهما أجادت ودققت هذه الترجمات، فإنهـــا لا تستطيع أن تصل إلى قوة وبيان الكلمة أو التعبير الانجليزى الأصلى عند الشاعر العظيم . لكـــن الحقـــيقة العلمـــية واللغوية تعترف بأن لغـــة شيكبســـير العظيمة هى لغة قديمة مهجورة ARCHAIC . واللغويون البريطانيون هم الذين قرروا هذه الحقيقة . وهذه اللغة تختلف اختلافاً كبيراً عن اللغة الانجليزية فى الشعر اليوم . كما أن بروك نفسه قد أراد ــ شعورياً أو لا شعورياً ــ تأكيد ذاته كمخرج بلغة هى ليست لغته الأم وهذا أمر غير مشكوك فى تصوره .

صعد العرض على خشبة مسرح كان مهجوراً منذ عام ١٩٥٠ م . كان البناء المسرحى قد مضى عليه ما يقرب من مائة عام . لكنه كان من حيث الموقع مسرحاً جماهيرياً . يقع فى حى آهل بالسكان رغم ضعف التقنية فيه ، وصغر الأكُستيكية تماماً . مسرح قريب من الحياة بلا تزويق أو فخامة أو راحة . مقدمة خشبة المسرح حيث أنوار الحافة تقترب كثيراً إلى حد الالتصاق بالجمهور الجـــالس فى الصف الأول من الصالة . الحوائط على الطبيعة جامدة الطلاء لا توحى بأى امتياز أو ترف أو تنميق . وكأن صالة المسرح ليست بصالة مسرحية ، بل لعلها أقرب ما تكون إلى مكان فى الهواء الطلق . تركيبة قريبة من تركيبة المسرح الإليزابيثى الانجليزى القديم . الجمهور عادى المظهر بلا ملابس رسمية . بلوفرات وبنطلونـــات جينـــز ومعاطف عادية غير ثمينة . (ليس هناك مكان لحفظ المعاطف داخل المسرح) .

" درامـــا تـــيمون مسرحية مليئة باطار العصر . فهى تدور حول المال والتضّخم المالى ، إلى جانب خطوطهـــا الفرعيـــة الأخـــرى . فمسرحيات شيكسبـــير لا يحـــددها خط واحد أبداً ــ

بـــروك "[٣١] . وأثينا تيمون ما هى إلا رمز ، فقط كرمز بولندا عند (إبى ملكا) لألفريد جارى . وإبى كشخصـــية حدثية فى الدراما ، بدل أن تنظر إلى العالم وتواجهه ، فإنها تُغمض عينيها عن هذا العـــالم وما يجرى فيه ، وتخلق لنفسها عالماً غريباً هو السراب عينه MIRAGE . عالم وهمى خاص هـــو عالم إبى فى الدراما . يزداد ويتسع سرابه ، فيخلق مسحة واسعة الهوة من غموض شاذ فاقد للمنطق وللعقل كذلك . أُخدوعة ، وصورة خادعة مضللة للبصر ، ونسيج كاذب هو الوهم بعينه ILLUSION وكأن الدراما أو إبى يريد أن يحتفظا بهذا الوهم وهذه الأخدوعة إلى الأبد . إن عالم الحُلم هذا ـــ عند تيمون ـــ أقوى بكثير من عالم اللحظة الحقيقية . لكن اليقظة لابد وأن تأتى يوماً ما .. وساعتها تكون اللحظة عنيفة قاسية . وفى هذه اليقظة ينتبه تيمون ـــ متأخراً للأسف ـــ إلى كـــل الحقائق الطبيعية ، وتكون معها ذروة الدراما . وهنا يصعد المضمون الدرامى للمسرحية إلى السطح وإلى العلانية ، ليقول لنا جميعاً كأعضاء فى الحياة الإنسانية وككائنات حية ، كيف يمكن لنا التصـــرف أمـــام الانهيار والفساد والتفسّخ والانحلال ؟ سؤال جوهرى تطرحه الدراما على كل متفرج ومشاهد . أمام هذا السؤال الجوهرى ، يتطلب الأمر مفهوماً إخراجياً محدداً . بمعنى أنه ليس مفهومـــاً عاديـــاً قد يصلح لمسرحية أخرى أو مفهوماً هزيلاً صبيانياً ، كالذى نشاهده فى المسرح المصرى أحياناً عند تحويل أعظم الدرامات العالمية واللآلى فى الأدب المسرحى ، حينما تصعد على المسرح الحديث برؤية إخراجية محلية أو شعبية (راجع دراما برخت " أوقفوا صعود أرتورى أوى " وتحوّلها إلى عرض ساذج باسم (البلطجية) ، تغير رائعة أرسطوفانيس " ليســـترا " وتغييرها فكراً وفـــناً إلى رماد فى عرض (برلمان النساء ... إلخ) . ومن هنا نرى أن (الصبيانية) فى فن المسرح تضـــر كثيراً بسمعة وظيفة المسرح ، وسمعة المشتركين فى هذا الخطل الذى لا ينتمى إلى المسرح أو آدابه أو فنونه فى شىء .

إذن ، اقتضـــت مسرحية (تيمون الأثينى) وبنفس تعبير بيتر بروك " مفهوماً كبيراً . ليس مفهومـــاً طلابياً أو مدرسياً . لكن الحاجة كانت ماسة لمفهوم مسرح يُولد " [٣٢] . واستطاع بروك تحديـــد مفهـــوم الدرامـــا بهـــذه الـــروح الجـــديدة التى طرحها كمخرج وكمسئول عن العمل الشيكسپـــيرى أمام الممثلين . وقد كان من حُسن الحظ أن عهد الممثلين (الكبار) كان قد انتهى واندثر . وهو العهد الذى كان يُحس كل ممثل ـــ وبخاصة البادئين فى المهنة ـــ أنه ابن زمانه . وأنه

لم تلده ولادة لأنه وُلد عبقرياً . وهو عصر الغباء فى مهنة الممثل . طبيعى أن بقايا من هذا الإحساس الخاطـئ عند الممثلين أو بعضهم لا تزال موجودة هنا وهناك فى بعض المسارح العالمية ـــ والعربية أيضـاً ـــ لكنها ظاهرة باتت منبوذة ، وغير أصيلة فى مسار المهنة وطريقها . وبطريقة أو بأخرى ، فلابد من تحديد الأمور تحديداً طبيعياً ومهنياً ، وضْع القواعد والأصول لمهنة التمثيل ، يعطيها كل الحقوق والواجبات . وكذلك الأمر بالنسبة لمهنة الإخراج العصرى . فتحديد هذه الأمور الهامة فى أى عـرض مسـرحى وفى مواقيتها المنضبطة ، أمر لا يمكن الحياد أو الخروج عنه . فطبيعة العمل المسـرحى هى تحليل المسرحية ، ومعرفة موقعها من التاريخ ومن عصر العرض لها . كما فى طبيعة العمل نفسه تبادل الآراء والخبرات والمعارف بين الممثلين والمخرج . لكن ، تبقى فى النهاية حدود مهنة كـل منهما بتقاليـدها ، ومعارفها الخاصة ، وحدودها ، التى لا يمكن اللعب بها ، أو خلطها معـاً ، أو تـبادلها ـــ حين يبدأ الممثلون فى الإخراج تاركين مهماتهم الرئيسية التى جاءت بهم إلى خشبة المسرح ، وهى التمثيل وفقط . فالتحليل للدراما فى المسرح التزام بتحقيق هدف المسرحية بالتجسـيدين الحسّى الانفعالى ، والحركى الجسدى . تضافر كيميائى لابد من إيجاده والعثور عليه والارتفاع به إلى أعلى عليين . هذه المشْكلات الحيوية فى مهنة المخرج يشير إليها بروك فى التحليل التالى .. " حاولنا فى تيمون الإثينى استخلاص أهم الأهميات من الممثلين ، وبواسطة التحليل المخى الدماغى CEREBAL (يقصد بروك التحليل العقلى الذى يتطلب انتباهاً شديداً وتفكيراً مُركّزاً يخاطب العقل لا الوجدان) . تحليل مخى وليس تحليلاً إنتلكتوالياً . فالإنتكلتوال ليس أكـثر مـن ركـن . مكـان منعزل وكأنه السوق السوداء غير القانونية . هذا التحليل المخـى الدماغـى يدفـع إلى الخطوط جميعها ، ويكشف عن التعقيدات والنسيج الدسم المكثف للدراما . والعقل المسكين لا يصل إلى مثل هذه الأعماق (يقصد بروك عقل الممثل السطحى الذى لا يرى بعيداً) . ومـن هـذه الحقيقة لا يقدم المخرج فى التدريبات الأولية حقائق مُعقّدة فى الدراما ، ليترك وقتاً وفرصـة للبحـث الفنى عند الممثلين ، حتى يتعانقوا ويتحدوا معاً بالاحتكاك وممارسة التدريبات والوصـول إلى عُمـق الفهم ، وانفتاح عقول الممثلين وصعود أحاسيسهم وقوة خيالهم ودرجات التخـيل عندهم إلى مرحلة ناضجة . وتكوّن الحلول الكيميائى المتلاحم فى كل لحظة من لحظات المسرحية " (٣٣) .

ولتطبيق ما ذكره بروك ، فى تجسيد التحليل المخى الدماغى ، فقد كان على كل ممثل مشترك فى الدرما (تيمون الأثينى) أن يتعلم الخُطبة المسهبة العنيفة TIRADE التى تبدأ فى المسرحية (بتمجيد اليوم المبارك ....) . تعلمها كُل الممثلين باللغتين الفرنسية والإنجليزية بتصوير الأصوات الكلامية لفظاً PHONETIC ، حتى يستشعروا ـــ حسّياً ـــ النسيج الدرامى عبر اللغة الإنجليزية بكل النبرات التوكيدية والضغط وعدم الضغط على مخارج الحروف . ثم تبعت هذه المرحلة ، رحلة الغوص فى تدريبات ارتجالية ، التى تلاقت بعد ذلك مع الحوار فى مواقع معينة . بهذه الطريقة يضع الممثلون أيديهم على أعماق الدراما الشيكسبيرية ، ويكتشفوا خلفيات وشعيرات وظلال معانى الكلمات فى النص . فخلف كل عبارة كانت تكمن عديد من التفسيرات والمعانى . فإذا كان التفسير (واقعياً) لعبارة من العبارات ، أُختيرت عدة أشكال من الأداء التمثيلى الواقعى لإبراز العبارة فى خمسة أو ستة معان مختلفة . واتضحت كل الفروق فى المسرحية . الكلمات التى أراد بها شيكبسير شيئاً يُضيفه ، وعبارات الشخصيات لبعضها البعض ، وعبارات الشخصية لنفسها .. إلى غير ذلك من خطوط دقيقة غاية فى الدقة داخل الدراما .

أضاف بروك عند إخراج العرض ١٢ ممثلاً فرنسياً إلى جانب الممثلين السبعة الذين مثلوا جنسيات مختلفة . ومن بين الفرنسيين المختارين هواة مسرحيون . ورتّب برنامج العرض بالحروف الأبجدية للممثلين (هناك تجربة سابقة لهذا الإجراء فى المسرح السوفُيتى الحديث ، والمسرح الفرنسى كذلك) . فى تمييز بسيط لبطل الدراما فرانسوا مارتور FANçOIS MARTHOURET يُخفض بعض الشخصيات النسائية فى بعض مشاهد المسرحية ويمزجها معاً (النساء المتواجدات فى حضرة تيمون) . إحدى النساء أفريقية . شخصية كوبيدو فى المسرحية عند شيكسبير CUPIDO مثّلها ممثل يابانى مع الموسيقى والغناء والرقص . لعب دور إبيماناتوست APEMANATUST الممثل الأسود الأفريقى من مالى MALI ماليك باجويوجو MALICK BAGOYOGO الذى جسّد المضمون الدرامى فى شدة وفعالية .

لجأ بروك ـــ كما سبق وأشرتُ ـــ إلى مزج أو اختصار بعض الشخصيات الشيكسبيرية فى الدراما . لم يكن الهدف هو العبث بنص شيكسبير بقدر ما كانت الرؤية الإخراجية لبروك وسُبل تحقيقها . كان بروك يبحث عن (سلوك) الشخصيات لإبرازه ، وليست الشخصيات

نفسها . ويُجسّد رؤيته هذه فى مشهد الوليمة ، باعتباره الذروة ومناط القول فى العرض المسرحى . المدعوون يجلسون فى راحة حول الوسائد ، وسرعان ما تتوالى وتتداعى انفجارات تيمون .

وتترك لنا المسرحية ، الدمار والخراب ، الذى نعرفه ونُحس به قادماً مع هواء خشبة المسرح ، ليوقظ الإنسان عامة والمتفرج المشاهد خاصة . فيموت تيمون ، وينتصر ألسبياديس . ALCIBIADES عالم يختفى ، هو عالم تيمون . وعالم جديد يقدم هو عالم ألسبياديس .

ـ العرض البسيط . NAIVE SPEKTAKULUM

واسم العرض بالفرنسية SPECTACLE NAIF يُخرجه بروك على مسرح THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD , PARIS فى أعياد المسيح (ديسمبر ١٩٧٤ م). وهو عرض مخصص للأطفال لا يُمثّلُ أكثر من أربعة ليال فقط هى ليالى عيد الكريسماس CHRISTMAS . تظهر ابنة بروك إيرينا ديمتريا ذات الإثنى عشر ربيعاً فى المسرحية فى دور الملكة إضافة إلى دور صامت أيضاً . والعرض قصة تصلح للأطفال وصغار الشباب ، تحتوى على (الحدّوتة) وعلى عناصر مسرحية الطفل . عرض عادى صغير .

ـ عرض LES IKS ـ كولين تيرنبل COLIN TURNBULL

قدّم بيتر بروك هذا العرض المسرحى على مسرح THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD , PARIS فى عام ١٩٧٥ م . عن اسم كتاب للكاتب كولين تيرنبل بعنوان (شعب أو سُكان الجبل) عن إثنولوجى أمريكى . بإعداد كولين هجنز COLIN HIGGINES وزميله دينيس كانان DENIS CANNAN .

كان مؤلف الكتاب كولين تيرنبل زميلاً لبروك فى جامعة أكسفورد . لم يلق الكتاب رواجاً كبيراً عند القراءة وقت صدوره . لكن بروك ، المرتبط على الدوام بالبحث فى الفن ، رأى إمكانية إعداده إلى عرض مسرحى يُعيد أو يحاول أن يُعيد فكرته الحديثة عن العصر الإليزابيثى فى القرن العشرين . والقصة أصلاً هى من النوع التسجيلى DOCUMENT ، تقدم تحليلاً أنثروبولوجيا لجماعة قبيلة يهددها الموت من كل جانب . وهى إذن قصة حقيقية لحالة واقعية من بين الحالات العديدة التى جمعها المؤلف الباحث من بين الوقائع والأحداث الأفريقية عن الشعب الأفريقى المعروف باسم (إيك) . شعب عادى بسيط عاش على الصيد . يحتل مكانه ومحل إقامته حكومة أوغندا . فلا تقضى بذلك على استقلاله فقط ، بل تقضى على فُرص حياته للعيش كذلك . وتتبع

القسوة . فإما أن يُصلح رجال هذه القبيلة الأرض فى مشروع استصلاح الأراضى ، وبالقوة ، وإما التهديد والضغط وتشريد الإنسان الأفريقى المعاصر . تتغير حياة القبيلة اضطراراً للدخول فى إيقاع حياة جديد لا يعرفونها . وبهذه الطريقة تُخلع الجذور التى عاشت فى نفس الإنسان تقاليداً واحتراماً وتبجيلاً وإجلالاً ، تُقتلع فى لحظات . وما هو الموت بعينه . والنتيجة لكل ذلك هى اللامبالاة . اللامبالاة بالحياة وبكل شىء . ويتحول الجميع إلى كذابين ومنافقين وغير عابئين ولصوص وفاقدى الضمير الإنسانى . الزوج يعطى زوجته لرجل البوليس يفعل بها ما يشاء . ويبرز المضمون الدرامى الذى نشط بروك فى تضمين فكرته للإعداد المسرحى . وهو المواجهة . مواجهة تحديات الحياة بتحديات أكبر منها وأقوى وأشد . وفى هذه المواجهة تكمن قيمة الإنسان ، ويتبلور سموه ورجولته .

وفى خطة بروك الإخراجية .. كيف سارت الخطة ؟

١ — ارتجال . لتصوير الأحداث تجسيداً — وعبر التدريب اليومى المستمر — لصور شتى — يحاول الممثلون منها ومن الإطلاع عليها ، إبراز أدق الدقائق .

٢ — الممثل يُصوَّرُ أثناء الارتجال الذى يستمر لثلاث ثوان . ثم تُعرض عليه الصورة فالصور الأخرى ، للتعرف على نفسه ساعة الارتجال ، وعلى حركاته تحديداً ، وتعبيراته فى فن الارتجال .

٣ — تدريب على ارتجالات من كتاب المؤلف الأصلى ، لم ترد فى الإعداد المسرحى . واستمر هذا التدريب لعدة أسابيع .

٤ — تجميع كل ارتجالات الممثلين ، والإيماءات ، والحركات ، والصمتات ، بما سجل وثائق فنية رائعة . وكانت هذه التسجيلات أشبه بفيلم كامل عن القبيلة والعادات والتقاليد الأفريقية .

٥ — استغل بروك فكرة (التفرقة العنصرية) البغيضة . فلعب فى فكرة ومفهوم الإخراج للعرض على التضاد اللونى فى الجسد والبشرة بين الأسود والأبيض ، الذى يُوجّه إلى الظلم وإلى الدكتاتورية اللاإنسانية .

٦ — ولما كانت المسرحية المُعدة تكاد تكون تسجيلاً حياً . فلم يكن مطلوباً أكثر من أن يكون كل ممثل هو نفسه تماماً — لحماً وشحماً — بلا تغييرات أو تزويق أو تحريف . لا صبغات باللون

الأسود . كل شخصية تحاول أن تكون إنسانية حتى وسط الظلم والغبن الواقعينْ عليها . ف تمسّــك بالهوية التى تحكم وتُعنون القبيلة . وهى هوية محل اعتزاز وتقدير وحب ، يدفع إلى الهلاك فى يسر للتمسك بها وعدم التفريط فيها .

٧ ــ يتبع بروك فى تفسير وجهة نظر الإخراج ، نفس الخط الذى سبق له أن اتبعه فى إخراج .US (نحــن والولايــات المتحدة) . وقد وُفق إذ جعل العرض كما المسرح تقريراً حياً ساخناً . الانفعــالات تخــرج عبر الإحساس الغريزى عند الممثلين ، غريزة العيش والبقاء ، وغريزة الحياة أيضاً .

* * *

فى عــام ١٩٧٦ م ، يستعــد بــروك لإخــراج عرضــه المسرحــى القــادم مهابهاراتا . MAHABHARATA

الدراما الهندية مهابهاراتا MAHABHARATA .

تــتألف الدرامــا الهــندية من عشرة قصص قصيرة ، تقوم على الأساطير والخرافات عند الهــندوس HINDUS والبوذيين BUDDHISTS . وهى أساطير تمتلئ بالمعارك والحب والتضليل والخداع والكيد والتآمر والعلاقات الغرامية السرية . موضوعات مع أنها تمثل الحياة البشرية فى كل زمان ومكان ، فإنها بوسعها أن تقيم عموداً فقرياً لدرامة من درامات آسيا المعاصرة ، مليئة بالشكل الملحمى الذى يحكم ــ وبشدة واتقان ــ عناصر العرض المسرحى . فالملحمة تبدو وكأنها لا تقف عــند حــدود الأسطورة أو الخرافة الهندية ، بل تتعداها إلى الأسطورة الكونية أو الكلية العالمية UNIVERSAL . كونــية فى الموضوعات والشخصيات ، وكلية فى توليد النشاط المسرحى عند الممثلين بحركتهم فى المسرح ووسط مناظــر وإكســـوار البيئــة ، حتى ولو كانت هندية الطابع والملمس . وحتى لو كانت الدراما الهندية صورة طبيعية لمنظر طبيعى LANDSCAPE بكل ما فيه من هندسة وتزيين .

١ ـ وجهة النظر الإخراجية .

يـــلجأ بيـــتر بروك PETER BROOK إلى الأساس الهندى فى البيئة الآسيوية ليكتشف عناصر الدراما ، وليُعمّق هذه العناصر بوجهات نظر المخرج مؤلف العرض المسرحى من جديد . ويتضمن هذا التحليل الخطوات الفكرية التالية :

١ ـــ صـــورة المنظـــر الطبيعـــى صارمـــة ، متصلبة ومُطلقة STARK مقفرة عارية ، متخشبة كالأموات .

٢ ـــ الصورة توحى بالظمأ وعدم الارتواء .

٣ ـــ الإحساس الداخلى ، الحرمان من الحياة .

٤ ـــ المنظر أو المكان ، جُرف .. منحدر صخرى شاهق يقع عند شاطئ . جبال تكسوها الثلوج فى مواجهة السماء الزرقاء . بين هذا المنظر الطبيعى الميت ، الفاقد للحياة ، لا تظهر بوادر أمل فى الحركة أو التحرك إلا من رياح بين الحين والحين ، وماء فضّى ينهمر فى مجراه الطبيعى ، ومســـافات فضاء واسعة تعكس الزمان المسرحى والأبعاد المكانية فيه . الماء يعكس وجوه الممـــثلين حين ينظرون إليه . ولا شىء إلا الماء . ماء ليروى العطش وماء للفطرة والميلاد . وماء للموت أيضاً .

الممثلون يلتفون حول النار . والنار هناك هى الصديق وهى السلاح . النار تُخرّب ثم تعود لتُقـــيم البـــناء من جديد . والممثلون مختارون من عدة جنسيات مختلفة لإقامة التجربة ، عادة من عادات بروك وهواياته فى الفن التجريبى المسرحى ، لتحقيق عالمية أو كونية المسرح المعاصر .

ومنذ عدة سنوات مضت وبروك مستمر فى التجريب . فهو يُحوّل بسناد ودعامات بسيطة إلى إفـــراز تأثيرات سحرية وفتنة MAGICAL . لفة أو عدة لفات من السلك تتحول إلى غابة واسعة الأطراف فى التجريب لمسرحيـــة شيكسبـــير (حلم منتصف ليلة صيف) . ببعض كُرات فضية تندفع وتنطلق فى قوة ، يُعبر عن القوة الاستبدادية وحُكم الطغيان فى (مهابهاراتا) فى صورة مـــن عناصـــر الطبـــيعة الحية .. الأرض والنار والماء . والملاحظ على طريق بروك التجريبى منذ ســـبعينيات هـــذا القرن يكتشف أن أحلامه تأخذ فى خط إخراجه الذى ينتهجه صورة التحقيق والبحـــث والتنقيـــب بحـــثاً عن ضالته المنشودة ، والمختلفة فى كل مسرحية عن أخرى . البحث

والتنقيب عن جديد ، عن ناضج غض بض . عن لغة جديدة تُجسد الدراما وتُحمّلها مُدوّنات ومعلومات أساسية تتصل بحيَوات الأشخاص والشخصيات فيها فى إطار حيوى مُفعم بالحيوية والنشاط . إنه يُثير عملية الخلاف أو الاحتكاك FRICTION ، لتصل إليه عناصر وأسباب هذه العملية من الجماهير أنفسها ، حين (تَحُكّ) جلدها أو بشرتها بنفس يدها (ما حك جلدك مثل ظفرك) . وهو ما يخلع على النص الذى يتناوله معلومات وإشارات عن ثقافة وحياة هؤلاء الناس .

" هذه الحياة الثقافية التى تتجدد على الدوام وتتآكل لتحل محلها ثقافة أخرى . ومن هنا وجب البحث والتنقيب حتى لا تختلط الأمور أو العلامات بعضها بالبعض فى الأزمان المختلفة . ستظل الأمور تسير على هذا المنوال حتى يأتى شيء أكثر إنسانية وأعظم طبيعية " (٣٤) .

بيتر بروك

١ ـ ملحق الحياة الشخصية

١٩٢٥ م	(٢١ / ٣ / ١٩٢٥) يولد فى لندن .
فى الأربعينيات	المحاولة الأولى فى استديو السينما
فى الأربعينيات	يلتحق طالباً بجامعة أكسفورد OXFORD
فى الأربعينيات	يُخرج أول مسرحية فى حياته (دكتور فاوستوس ، لمارلو) بفرقة هواة .
١٩٤٤	يحصل على الإجازة الجامعية ، ويشتغل بأحد استوديوهات الأفلام السينمائية .
١٩٤٥	أول مسرحية يُخرجها وتُلفت إليه الأنظار . (بيجماليون) للكاتب جورج برناردشو . بعدها يحصل على أول عقد رسمى فى المسرح من مسرح REPERTORY فى برمنجهام BIRMINGHAM .
١٩٤٦	إخراج مسرحية شيكسبير (الأحباء المتخبطون) ، كأصغر مخرج فى استراتفورد . الإسم الآخر للمسرحية (خاب سعى العُشّاق)
الأربعينيات	الإخراج المبكّر لروميو وجولييت فى استراتفورد .
الأربعينيات	مخرجاً أول بالأوبرا الملكية COVENT GARDEN
فى الخمسينيات	الانسحاب من مسرح الأوبرا الملكية بعد عديد من المشكلات .
فى الخمسينيات	الزواج من ناتاشا بارّى NATASH PARRY .

١٩٥٥ بعض الإخراجات فى عدة مسارح مختلفة وإخراجها مرة ثانية للسينما . ويسافر بها إلى أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية .

١٩٥٥ أول نجاح ساحق إخراجه (تيتـوس أنـدرونيكـوس) لوليـم شيكسبـير فى استراتفورد .

١٩٥٥ السفر لإخراج هملت فى الإتحاد السوفيتى .

١٩٥٦ انتباهه لحركة السخط والتمرد فى المسرح الانجليزى .

١٩٥٦ يُخرج للمسرح الأعمال الكبيرة لدرامى عصره (ميللر ، وليامز ، دورينمات ، سارتر ، چانييه ، أنوى) . ويخرج فى باريس ونيويورك .

١٩٦٢ يُعيّن ضمن اللجنة التنفيذية لإدارة فرقة شيكسبـير الملكيـة مـع بيـتر هول PETER HALL ، ميشيل سان دينيس MICHAEL SAINT - DENIS .

١٩٦٢ الافتتاح الأول لدراما شيكسبـير (الملك لير) .

١٩٦٤ السفر بعرض (الملك لير) إلى أوروبا وأمريكا ، إخراج (مارا ـ صاد)

١٩٦٦ إخراج US .. (نحن والولايات المتحدة) .

١٩٦٨ إخراج (أوديب ـ سنكا) . ويظهر كتابه المعنون THE EMPTY SPACE.

١٩٦٨ التعاهـد مـع چان لوى بارو JEAN - LOUIS BARRAULT على خطة مسرح الأمم بباريس من الجنسيات المتعددة .

١٩٧٠ العرض الأول لمسرحية شيكسبـير (حلـم منتصف ليلـة صيف) وتكـوين (CIRT) فى باريس .

١٩٧١ إخراج عرض (أورجاست ORGHAST) فى إيران .

١٩٧٢ السفر إلى أفريقيا .

حتى عام ١٩٧٣ رحلـة عـرض مسرحيـة (حلـم منتصف ليلة صيف) إلى أوروبا ، أمريكا ، استراليا ، اليابان

١٩٧٤ إخـراج مسرحية شيكسبيـر (تيمـون الأثيـنى) فى باريس ، ضمن عروض مهرجان الخريف المسرحى .

١٩٧٥ إخراج عرض IKS .

١٩٧٦ عرض IKS فى بلجراد فى احتفالات فى مسرح الأمم هناك .

٢ ـ مسرحيات أخرجها للمسرح .

ـــ دكتور فاوستوس ـــ كريستوفر مارلو TORCH TH. LONDON.

ـــ الآلة الجهنمية ـــ جان كوكتو LA MACHINE INFERNALE

CHANTICLEER THEATRE CLUB , LONDON.

ـــ حواجز شارع ويمبول ـــ رودولف بزيير RUDOLF BESIRE

THE BARRETS OF WIMPOLE STREET , Q THEATRE LONDON .

ـــ بيجماليون ـــ برناردشو (ENSA)

ـــ الإنسان والإنسان الأقوى ـــ برناردشو

MAN AND SUPERMAN , BIRMINGHAM REPERTORY THEATRE .

ـــ الملك جون ـــ شيكسبـــير

KING JOHN . BIRMINGHAM REPERTORY THEATRE .

ـــ سيدة البحر ـــ هنريك إبسن

FRUEN FRA HAVET.

BIRXINGHAM REPERTORY THEATRE .

ـــ الأحباء المتخبطون ـــ شيكسبـــير (خاب سعى العُشاق)

LOVE'S LABOUR'S LOST .

SHAKESPEARE MAMORIAL THEATRE , STRAFORD ON AVON.

ـــ الأخوة كارامازوف ـــ دستويفسكى

BRATYJA KARAMAZOVI , THE BAOTHERS KARAMAZOV .

LYRIC THEATRE, HAMMERSMITH

ـــ جلسة سرية ـــ جان بول سارتر

HUIS – CLOS , VICIOUS CIRCULE , ARTS THEATRE , LONFON.

ـــ روميو وجوليت ـــ شيكسبير

ROMEO AND JULIET . SHAKESPEARE MEMORIAL THEATRE , STRATFORD ON AVON

ـــ موتى بلا قبور ـــ سارتر

MORTS SANS SÉPULTURE , MEN WITHOUT SHADOWS

المومس الفاضلة ـــ سارتر

LA PUTAIN RESPECTUEUSE , THE RESPECTABLE PROSTITUTE . LYRIC THEATRE HAMMERSMITH .

ـــ روميو وجوليت ـــ شيكسبير

HIS MAJESTY'S , LONDON

ـــ ظلام القمر ـــ هوارد ريتشاردسون ، وليام بيرنى

DARK OF THE MOON , HOWARD RICHARDSON – WILLIAM BERNEY . LYRIC THEATRE , HAMMERSMITH .

ـــ دقة بدقة ـــ شيكسبير

W. SHAKESPEARE, MEASURE FOR MEASURE .
SHAKESPEARE MEMORIAL THEATRE . STRATFORD ON AVON

ـــ الكوخ الصغير ـــ أندريه روسين

ANDRÉ ROUSSIN , LA PETITE HUTTE . THE LITTLE HUT LYRIC THEATRE . LONDON .

ـــ وفاة قومسونجى (بائع جوال) ـــ آرثر ميللر

ARTHURMILLER , DEATH OF A SALESMAN . BELGIAN NATIONAL THEATRE , BRUSSELS

ـــ دراما جون وايتنج (قرش لأغنية)

JOHN WHITING , A PENNY FOR A SONG , HAYMARKET THEATRE , LONDON .

قصة الشتاء ــ شيكسبير
THE WINTER'S TALE , W. SHAKESPEARE . PHOENIX THEATRE . LONDON

ــ كولومب . جان أنوى
COLOMBE , JEAN ANOUILH , NEW THEATRE , LONDON .

ــ المدينة المحررة ــ توماس أوتواى
VENICE PRESERV'DOR , A PLOT DISCOVERED . LYRIC THEATRE , HAMMERSMITH .

ــ الكوخ الصغير ــ أندريه روسّين
CONCERT THEATRE , NEW YORK .

ــ الظلام يشع نوراً ــ كريستوفر فراى
THE DARK IS LIGHT ENOUGH . CHRISTOPHER FRY , ALDWYCH THEATR, LONDON.

ــ تتقابل النهايتان ــ آرثر ماكرى
BOTH ENDS MEET , ARTHUR MACRAE

ــ (معنى عنوان الدراما ــ مدّ لحافك على قدّ رجليك) .
APOLLO THEATRE , LONDON .

ــ القُبرة ــ جان أنوى
L'ALOUETTE , THE LARK , JEAN ANOUILH .
LYRIC THEATRE , HAMMERSMITH .

ــ تيتوس أندرونيكوس ــ شيكسبير
SHAKESPEARE MEMORIAL THEATRE . STRATFORD ON AVON

ــ هملت ــ شيكسبير
PHOEINX THEATRE , LONDON .

ــ القوة والانتصار ــ جراهام جرين
THE POWER AND THE GLORY , GRAHAM

GREENE . PHOENIX TH. LONDON

— مشهد من الجسر — آرثر ميللر

A. MILLER , A VIEW FROM THE BRIDGE.

COMEDY THEATRE , LONDON .

— قطة على سطح صفيح ساخن — تينسى وليامز

A CAT ON A HOT TIN ROOF , LA CHATTE SUR UN TOIT BRÛLANT . THÉÂTRE ANTOINE , PARIS.

— تيتوس أندرونيكوس — شيكسبير

STOLL THEATRE , LONDON

— العاصفة — شيكسبير

THE TEMPEST , SHAKESPEARE , SHAKESPEARE MEMORIAL TH. STRATFORD ON AVON .

— مشهد من الجسر — أ. ميللر

VU DU PONT , THÉÂTRE ANTOINE . PARIS .

— زيارة السيدة العجوز — فريدريش دورينمات

DER BESUCH DER ALTEN DAME , THE VISIT OR TIME AND AGAIN . LYNNE FONTANNE THEATRE , NEW YORK .

— إيرما الحلوة ALEXANDER BREFFORT , IRMA LA DOUCE

LYRIC THEATRE , LONDON .

— الديك المحارب JEAN ANOUILH , L'HURLUBERLU,

THE FIGHTING COCK . ANTA THEATRE , NEW YORK .

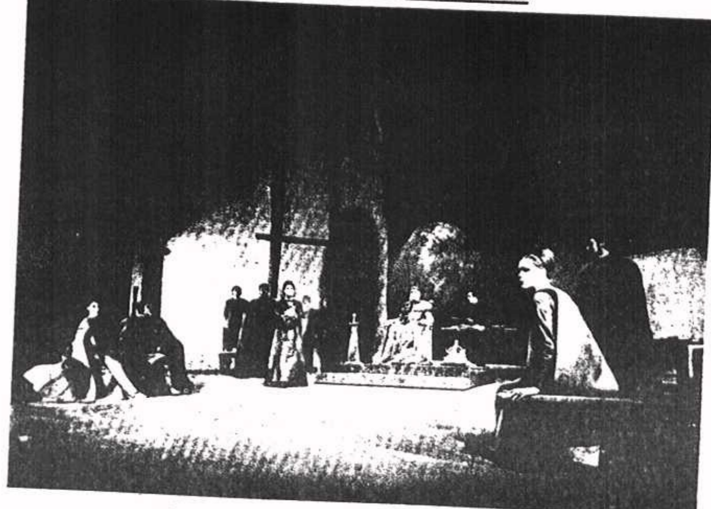
— البلكون — جان جانييه

THÉÂTRE DE GYMNASE , PARIS

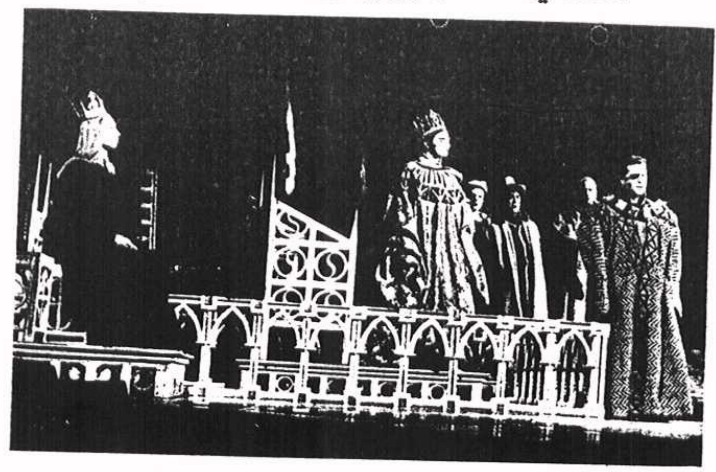
— زيارة السيدة العجوز — دورينمات

ROYALTY THEATRE , LONDON

P. Brook rendezése (Shakespeare: *Lear király*)



١ ـ الملك لير　　　إخراج بيتر بروك　　　شيكسبير



٢ ـ إدوارد الثانى　　　إخراج روچيه بلانشو　　　شيكسبير

IRMA LA DOUCE , —

PLYMOUTH THEATRE , NEW YORK

— الملك لير — شيكسبير

ROYAL SHAKESPEARE THEATRE . STRATFORD ON AVON .

— فريدريش دورينمات

DIE PHYSIKER , علماء الطبيعة

THE PHYSICICSTS , ALDWYCH TH . LONDON

— العاصفة — شيكسبير

ROYAL SHAKESPEARE TH , STRATFORD ON AVON

— أخطار سكوبي بريلت — يوليان مور ، مونتي نورمان

THE PERLIS OF SCOBIE PRILT , NEW
THEATR , OXFORD .

— رقصة الرقيب ماسجريف

LA DANCE DE SERGENT MUSGRAVE ,
THÉÂTRE DE L´ATHÉNÉE . PARIS

— الحاكم — رولف هوشوت

LE VICAIRE , THÉÂTRE DE L´ATHÉNÉE . PARIS

— البارافانات — جان جانييه

LES PARAVENTS , THE SCREENTS

— مارا — صاد ، بيتر ڤايس

MARTIN BECK THEATER , NEW YORK

— التحقيق ، بيتر ڤايس

DIE ERMITTLUNG , THE INVESTGATION , ALDWYCH THEATRE , LONDON .

مارا ــ صاد .

MARTIN BECK THEATRE, NEW YORK .

ــ US . نحن والولايات المتحدة ــ تأليف جماعي .

ALDWYCH THEATRE , LONDON .

ــ أوديبوس ، سنكا

OLDWIC THEATRE , LONDON .

ــ حلم منتصف ليلة صيف ــ شيكسبير

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM . ROYAL SHAKESPEARE THEATRE , STRATFORD ON AVON

ــ مهرجان إيران ، أورجاست ORGHAST

SHIRAZ – PERSEPOLISI FESTIVAL .

ــ تيمون الأثيني TIMON OF ATHENS,

TIMON D'ATHÈNES . THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD . PARIS .

ــ SPECTACLE NAIF,

THEATRE DES BOUFFES DU NORD . PARIS .

ــ LES IKS , COLIN TURNBULL,

THEATRE DES BOUFFES DU NORD . PARIS .

٣ ـ الإخراج الأوبرالي .

أ ـ أخرج في الأوبرا الملكية الإنجليزية .

ROYAL OPERA HOUSE , COVENT GARDEN , LONDON

١٩٤٨	أوبرا بوريس جوردونوف	ــ موسورچسكي MUSZORGSZKIJ
١٩٤٨	أوبرا البوهيمي	ــ بوتشيني PUCCINI
١٩٤٩	زواج فيجارو	ــ موزارت MOZART
	الأولمبيون	ــ بليس BLISS
	سالومي	ــ ريتشارد اشتراوس R. STRAUSS

ب - أخرج في أوبرا متروبوليتان - نيويورك .

METROPOLITAN OPERA , NEW YORK

١٩٥٣	أوبرا فاوست	— جونو GOUNOD
	أوبرا أنيجين	— تشايكوفسكي CSAJKOVSZKIJ

٤ - الإخراج السينمائي .

١٩٤٤	رحلة عاطفية	A SENTIMENTAL JOURNEY
١٩٥٣	أوبرا الشحاذ	THE BEGGAR'S OPERA
١٩٦٠		MODERATO CANTABILE
١٩٦٣	لورد الذباب	LORD OF THE FLIES
١٩٦٧	مارا — صاد	MARAT - SADE
١٩٦٨	إكذب عليّ	TELL ME LIES
١٩٦٩	الملك لير	KING LEAR

٥ - الإخراج في التلفزيون .

— الملك لير — نيويورك	(لير — أورسون ويلز)
— صندوق لواحد — لندن	BOX FOR ONE
— هدية عيد الميلاد — لندن	THE BIRTHDAY PRESENT
— تقرير من موسكو — لندن	REPORT FROM MOSCOW
— السماء والأرض — لندن	HEAVEN AND EARTH

٦ - دراسات ومقالات بقلم بيتر بروك .

١ — أسلوب العروض الشيكسبيرية

STYLE IN SHAKESPEARE PRODUCTION . ORPHEUS ,
A SYMPOSIUM OF THE ARTS . VOL . 1. JOHN LEHMANN ,
LONDON , 1948

٢ — مدخل إلى مسرحية شيكسبير .. (كما تهوى) AS YOU LIKE IT

تصميم سلفادور دالي . SELVADOR DALI

FOLIO SOCIETY , 1953 .

٣ ــ تأثير جوردون كريج فى النظرية والتطبيق

THE INFLUENCE OF GORDON CRAIG IN THEORY AND PRACTICE . DRAMA , SUMMER 1955 .

٤ ــ هملت يذهب إلى موسكو

HAMLET GOES TO MOSCOW , PLAYS AND PLAYERS , 1956 . 1.

٥ ــ مقال

ARTICLE , A NEW YORK TIMES . OCTOBER 1957 . NO. 27.

٦ ــ مقال

ARTICLE , A MADEMOISELLE . NOVEMBER 1961 .

٧ ــ مقال .. آه .. للمقاعد الخالية

OH FOR EMPTY SEATS . ENCORE 1961 .

٨ ــ مقال .. (إعادة نشر للمقال السابق رقم ٧) فى ..

THE ENCORE READER . A CHRONICLE OF THE NEW DRAMA . METHUEN , LONDON , 1965 .

٩ ــ البحث عن الجوع المسرحى .. (مقال)

SEARCH FOR A HUNGER . ENCORE , NO 32 . VOL. 8 . NO 4. 1961 , JULY & AUGUST .

١٠ ــ مقال

ماذا عن الحياة الحقيقية ؟

WHAT ABOUT REAL LIFE ? CRUCIAL YEARS . MAX REINHARDT LTD. , STRATFORD UPON AVON , 19

١١ ــ برنامج فرقة شيكسبيــير الملكية فى مسرح القسوة

PROGRAMME OF ROYAL SHAKESARE EXPERIMENTAL GROUP IN THEATRE OF CRUELTY . LAMDA THEATRE, 12 JANUARY 1964 .

١٢ ـــ مقال

BIRMINGHAM POST . APRIL 1964 . NO. 24.

١٣ ـــ مقال .

الملك لير والواقعية السوفيتية

KING LEAR AND RUSSIAN REALISM . FLOURIST , JUNE 1964 .

١٤ ـــ مدخل إلى مارا ـــ صاد بيتر ڤايس (مقال)

INTRODUCTION TO THE MARAT – SADE BY PETER WEISS

CALDER , LONDON , 1965 .

١٥ ـــ مقال .

مدخل إلى (شيكسبير معاصرنا ـــ ليان كوت)

PREFACE TO JANN KOTT'S SHAKESPEARE OUR

CONTEMPORARY . METHUEN , LONDON , 1965 .

١٦ ـــ نحن والولايات المتحدة والممثل الذى لا يُقهر (مقال)

US AND THE UNDEFEATED ACTOR . FLOURISH , APRIL 1967 .

١٧ ـــ فيلم ڤيتنام المثير لغضب أمريكا (مقال) .

VIETNAM FILM ROUSES AMERICAN ANGER . THE TIMES, 17

FEBRUARY 1968 .

١٨ ـــ كتاب نحن والولايات المتحدة . عرض فرقة شيكسبير الملكية .

US : THE BOOK OF THE ROYAL SHAKESPEARE PRODUCTION .

CALDER AND BOYARS, LONDON , 1968 .

١٩ ـــ مقال .. الحاجة إلى الطقسية .

IL BISOGNO DEL RITUALE . SIPARO , JUNE , 1968 .

٢٠ ـــ كلنا مهددون (مقال)

WE ARE ALL MENACED . FLOURISH , AUTUMN ,

٢١ ــ افتتاحية لكتاب التصميم والتنفيذ تأليف ميكائيل وور .
FOREWARD TO MICHAEL WARRE'S DESIGNING AND
MAKING STAGE SCENERY . STUDIO VISTA , LONDON 1968 .

٢٢ ــ مقال ..
مقدمة لكتاب چرسى جروتفسكى بعنوان (المسرح الفقير)
PREFACE TO JERZY GROTOWSKI'S TOWARDS A POOR
THEATRE . METHUNE , LONDON , 1969 .

٢٣ ــ مقال ..
من الصفر إلى اللانهاية .
FROM ZERO TO THE INFINITE . THE ENCORE READER , A
CHROCICLE OF THE NEW DRAMA . METHUEN , LONDON , 1970

٢٤ ــ مقال ..
نشاط المال يُحرر أيضاً .
GELDKANN AUCH ENERGIE FREISETZEN .
FRANKFRUTER RUNDSCHAU , 25 SEPTEMBER 1971 .

٢٥ ــ مقال ..
ARTICLE , NEW YORK TIMES , 5 NOVEMVER 1973 .

٢٦ ــ دراسة
مسرح الحياة
THEATRE OF LIFE . NEW SOCIETY . 7 NOVEMBER 1974 .

اسـم الكتاب : **مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى**

اسـم المؤلف : أ. د/ **كمال الدين عيد**

اسم المطبعة : سان بيتر للطباعة

تليفـــون: ٥٦٣٠١٦٧ـ ٥٦٤٨٤٥٠ـ ٠١٠١٢٠١٧٣١

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٢٩٠ / ٢٠٠٢